14

BIMESTRIEL
15 F

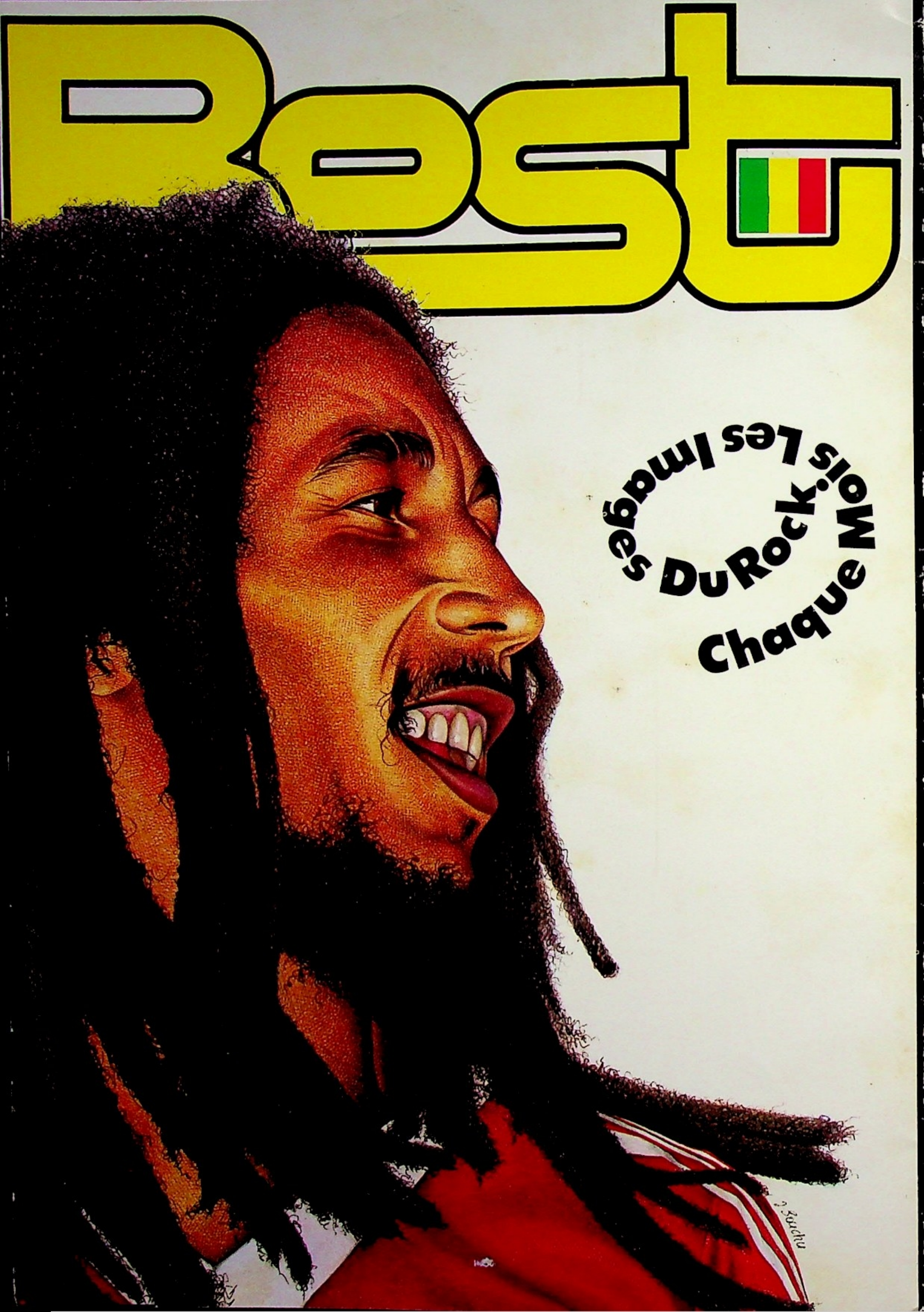
TOUTE L'ACTUALITÉ DU CINÉMA FANTASTIQUE

L'ÉCRAN FANTASTIQUE

LE TROU NOIR

Walt Disney à la conquête de la Science-Fiction

- Le tour du monde du Fantastique
- La nouvelle vague horrifique américaine


Best
Les Images Du Rock Chaque Mois

Une actualité en effervescence

Les dés sont jetés ! L'Ecran Fantastique *bimestriel s'est à présent substitué à la formule précédente, que nous avions adoptée durant trois ans. L'accès à une information plus rapide, le choix d'un format supérieur, devraient permettre à notre revue de figurer en bonne place parmi ses consœurs. Ainsi que beaucoup l'ont remarqué, le nouveau graphisme du titre correspond bien à notre volonté de favoriser la science-fiction.*

LE TROU NOIR, auquel nous consacrons le film-dossier de ce numéro de rentrée, est une illustration parfaite de ce désir. La sombre poésie du navire spatial géant, l'originalité des décors, la perfection visuelle du film et la surprenante révélation finale ont en effet suscité notre enthousiasme.

Depuis quelques mois, l'on assiste à une progressive mais véritable renaissance du cinéma fantastique anglais — lequel, dans les années soixante, fut l'un des meilleurs au monde. Nous aurons l'occasion de l'aborder dès le prochain numéro, en partie consacré au MONSTER CLUB de Roy Ward Baker.

Il existe depuis peu une école newyorkaise des plus étonnantes, renouvellant avec habileté le « Gore picture » ; il nous a semblé intéressant de rendre compte de ce nouveau courant américain, héritier des œuvres passées de Wes Craven et Tobe Hooper.

Un TOUR DU MONDE DU FANTASTIQUE complète enfin ce numéro, avec une sélection d'œuvres représentatives du cinéma fantastique actuel.

Illustrations : Nous remercions tout particulièrement pour la documentation mise à notre disposition les services de presse de : Artistes Associés, Avco Embassy, Cinema International Corporation, Dewynters Ltd., Emi, Golden Harvest, Hemdale, Orion Pictures, Shelltrie, S.N.D., Seasonal Film, Titanus, 20th Century Fox, U.G.C., Universal, Warner-Columbia, Walt Disney, ainsi que MM. Luigi Cozzi, Daniel Bouteiller, Jean-Marc Lofficier.

L'Ecran Fantastique n° 15 paraîtra en novembre.

Notre couverture : LE TROU NOIR (Walt Disney)

L'ÉCRAN FANTASTIQUE

LES ACTUALITÉS

LES FILMS

LA CHRONIQUE

Magazine bimestriel de cinéma
Média Presse Edition
92, Champs-Elysées, 75008 Paris
(Tél. : 562.03.95)

Directeur de la publication Alain Cohen
Direction rédactionnelle Alain Schlockoff
Secrétaire de redaction Dominique Abonyi
Comité de redaction Dominique Abonyi, Bertrand Borie, Christophe Gans, Pierre Gires, Jean-Marc Lofficier, Alain Schlockoff, Robert Schlockoff
Correspondants à l'étranger Alan Jones (G.-B.), Danny De Laet (Belgique), Salvador Sainz (Espagne) Jean-Marc Lofficier, Randy Apfelbaum (USA)
Collaborateurs : Marthe Cascella, Alain Gauthier, Frédéric-Albert Lévy, Alain Petit, Jean-Pierre Piton, Gilles Polinien, Philippe Ross, Jean-Pierre Samuelson.
Maquette Pierre Chapelot.

Publicite Publi-Ciné
92, Champs-Elysées, 75008 Paris (Tél. 562.75.68)

Abonnements Média Presse Edition
92 Champs-Elysées, 75008 Paris
Tarifs : 6 numéros 72 F (étranger 80 F)
(voir bulletin d'abonnement page 80)

Commission paritaire n° 55.957
Printed in France

Ce numero a ete tire a 15 000 exemplaires

TEMPS FUTURS

LA SEULE LIBRAIRIE FRANÇAISE À VOUS PROPOSER EN PERMANENCE LES COLLECTIONS COMPLÈTES DES REVUES SPECIALISÉES DANS LE CINEMA FANTASTIQUE ET DE SCIENCE FICTION : STARBURST, CINÉ MAGIC, CINÉFANTASTIQUE, FANGORIA, STARLOG (AMÉRICAIN ET JAPONAIS), FAMOUS MONTERS, FUTURELIFE, QUESTAR, FANTASTIC FILMS –



OUI ! JE DÉSIRE RECEVOIR PRESTO VOTRE SOMPTUEUX CATALOGUE (CINÉMA, SCIENCE FICTION, BANDE DESSINÉE, IMPORTS, COMICS) ILLUSTRÉ ET GRATUIT.

NOM ______________________ PRENOM ______________________

ADRESSE ____

EF

A RETOURNER A LA LIBRAIRIE **TEMPS FUTURS**, 8 RUE DANTE 75005 PARIS

Courrier

Ecrivez-nous
Courrier
L'Ecran Fantastique
9, rue du Midi
92200 Neuilly

Je me réjouis que l'E.F. ait franchi le 10e numéro ! J'ai une grande admiration pour cette revue. Ce que j'apprécie beaucoup, c'est que vous respectez votre public, ne versant jamais dans les images racoleuses et ne vous arrêtant pas sur des films débiles comme ceux de Jean Rollin par exemple. Je serais heureux de voir publié un dossier sur le grand Lon Chaney Sr., ainsi que des études sur John Gilling, Freddie Francis, Terence Fisher, Alfred Hitchcock et Dario Argento. Les personnages de Sherlock Holmes et de Jack l'Eventreur redevenant d'actualité, il serait intéressant de consacrer un reportage sur la réalité et la fiction à travers les films qui leur ont été consacrés. Le Festival International de Paris du Film Fantastique et de S.F. est remarquable par le choix des films. Cette année, j'espère encore que vous réserverez des surprises aux fans qui attendent avec impatience le nouveau rendez-vous du Rex. Enfin, maintenant nous avons en France une revue exceptionnelle sur un cinéma dont la richesse et la diversité sont incontestables. Bravo et merci pour les efforts que vous déployez pour combler et enthousiasmer vos lecteurs !

Jean-Pierre Vattemare,
Rouen.

En tant que passionné de fantastique, je me permets tout d'abord de vous féliciter pour votre revue. C'est un véritable guide détaillé et complet qui nous permet d'éviter beaucoup de navets. Pourtant, je vous avoue ma grande déception concernant **L'enfer des zombis**. En effet, toutes les scènes de violence sont affreusement coupées de la version circulant en France actuellement. L'image saute, à peine un zombi s'approche-t-il de sa victime ! Nous ne pouvons même pas apprécier les effets spéciaux, car les meurtres nous sont cachés. Inutile également de trembler pour les héros, puisque l'on retrouve leurs corps sans explication. Que reste-t-il alors d'un film d'épouvante si on lui ôte la peur et le suspense ?! Nous sommes déjà assez honteusement ridiculisés par certains pays qui ont de nombreuses années d'avance sur nous en ce qui concerne la censure. J'estime que nous payons nos places comme tout le monde, donc nous aimerions bien voir les films en entier. Pourquoi saccager le travail de très bons réalisateurs ? Quand cessera donc cette absurdité ?

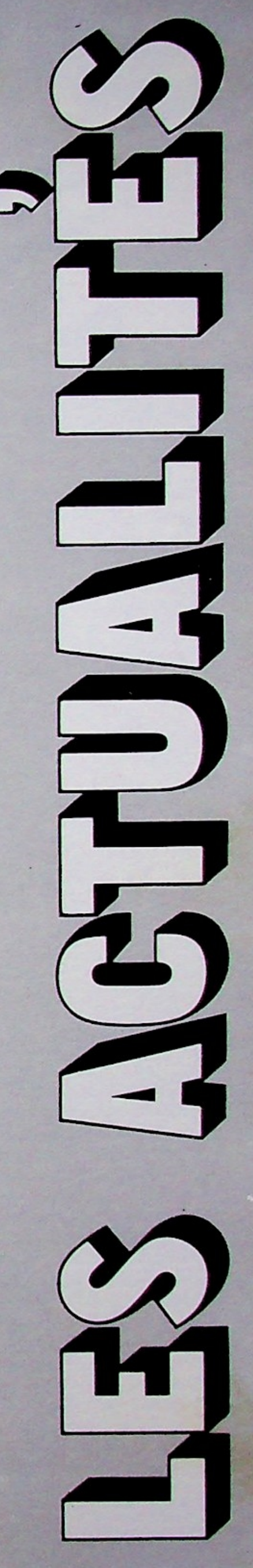
Michel Guenier,
St-Etienne.

L'E.F. est une revue d'un très haut niveau du point de vue textes, photos et présentation. Vraiment rien à redire ! Mais pourtant, ne négligez pas les dossiers sur le passé. Je suis avant tout un admirateur du cinéma fantastique US de l'âge d'or — le Gothique — tout droit sorti de l'expressionnisme allemand, qui a pris son essor aux Etats-Unis au début des années 30, avec la firme Universal sous l'impulsion de Carl Laemmle. Pour moi, les plus grands chefs-d'œuvre du cinéma fantastique ont été tournés entre 1931 et 1939 (l'âge d'or) et ensuite 1940/1944 (l'âge d'argent), mais toujours avec l'esprit « gothique ». James Whale, Tod Browning, Erle C. Kenton, Rowland V. Lee, Michael Curtiz, Robert Mamoulian sont les plus grands réalisateurs, tout comme Boris Karloff (mon « idole » !), Bela Lugosi, Lon Chaney Jr., Claude Rains et Basil Rathbone sont les plus grands acteurs de tous les temps. J'admire également des personnes telles John Fulton pour les effets spéciaux et surtout Jack Pierce pour les « make-up ». Mon admiration se porte également pour « l'âge d'or » de la Hammer Film, grâce à Terence Fisher, Freddie Francis et les acteurs Peter Cushing et Christopher Lee. Tout ceci fait partie du cinéma fantastique gothique... c'est le cinéma que j'aime, et je souhaiterais lui voir consacrer des articles !

Bernard James,
Les Martres de Veyre.

Je suis un fidèle lecteur de votre revue depuis la très ancienne série consacrée à Roger Corman. Il ne manque presque rien pour les passionnés de fantastique (génériques complets, actualité musicale, livres). Et cependant, je souhaiterais voir un article sur les films d'édition en super-8. J'ai pu acheter, par correspondance à Londres, des extraits de films en v.o., non sous-titrés mais passionnants pour les amateurs, à des prix très raisonnables. Par exemple, **Dracula prince des ténèbres**, en cinémascope ou normal, la première version nécessitant une lentille anamorphique qui s'adapte sur tous les projecteurs super-8. Ou bien **Le météore de la nuit** et **L'étrange créature du lac noir** en relief, avec des lunettes spéciales ! On peut également citer le **Dracula** de John Badham, **Amytiville**, **Superman**, **Les dents de la mer**, etc... Les copies sont très bien tirées et le son excellent.

Pierre Mullanu,
1, rue de l'Aubépine
13850 Gréasque.





TOP SECRET

Le tournage du Trou Noir s'est déroulé dans le secret le plus absolu : un panneau interdisait formellement au public et aux journalistes l'accès des 4 plateaux des studios Disney, que le film a mobilisé pendant plus de 120 jours. Le travail des effets spéciaux, durant 18 mois, a été mené à bien dans des laboratoires également fermés à tous visiteurs. En fait, à chaque étape de sa réalisation, tout a été mis en œuvre afin que le mystère de l'intrigue soit absolument sauvegardé : en dehors des scénaristes Jeb Rosebrook et Gerry Day, du metteur en scène Gary Nelson, du producteur Ron Miller et de Card Walker, président de la compagnie, personne ne devait connaître la fin du film, personne ne devait savoir quelle interprétation le Trou Noir (le film) offrirait du Trou Noir (le phénomène). Absolument personne, pas même les acteurs du film (Maximilian Schell, Anthony Perkins, Robert Forster, Joseph Bottoms, Yvette Mimieux et Ernest Borgnine). A tel point qu'Ernest Borgnine décrocha un jour le téléphone et appela du plateau (en vain) un haut exécutif de la compagnie pour lui demander s'il connaissait, lui, la fin de l'histoire. Et les acteurs ont tourné les scènes finales du film sans savoir précisément à quel moment du scénario elles correspondaient.

Mais aucun d'eux n'a été vraiment ennuyé de ne pas partager le « secret ». « C'est le film le moins confus auquel j'aie jamais participé », raconte Robert Forster. « Chacun savait exactement ce qu'il faisait, chaque plan était réglé comme du papier à musique. Ça ne m'a pas du tout gêné de ne pas connaître la fin. Si l'on veut aller plus loin, est-ce que vous savez de quelle manière se terminera votre vie ?... »



A la rencontre du mystère ultime

NOTRE DOSSIER

Etabli par Dominique Abonyi et Jean-Marc Lofficier.

Le Trou Noir *marque une date dans le cinéma de* Science-Fiction *au même titre que* La Guerre des Etoiles, Alien *ou* Star Trek. *Tel chacun de ces derniers films,* Le Trou Noir *illustre une nouvelle facette du genre que l'on pourrait définir comme un cinéma d'aventures fantastiques situé dans l'espace ; qualificatif finalement bien pauvre pour contenir les richesses de cette œuvre que l'on attend depuis maintenant trois ans, mais que les* studios Walt Disney *préparèrent dès 1974.*

Le paradoxe semble être un des traits dominants du film, paradoxe dans son essence même, car il s'agit avant tout d'un récit d'aventures « à la Jules Verne », doté toutefois d'un thème profond, voire mystique, qui constitue une réflexion sur la vie, la mort et l'au-delà.

Paradoxe dans sa forme, également : Le Trou Noir *baigne dans un constant climat de film de merveilleux, certains passages — notamment les séquences finales — faisant preuve de pur onirisme, mais le cadre à travers lequel se joue ce drame est celui d'un film de Science-Fiction dont les éléments (vaisseaux spatiaux, robots, météorites) n'ont rien à envier aux plus grandes œuvres du genre. Les studios Walt Disney, réalisant là leur premier grand film « adulte », n'ont pas lésiné en matières d'impressionnants décors et excellents effets spéciaux, particulièrement sophistiqués.*

Paradoxe dans son caractère, enfin, les scènes d'humour, nombreuses et bien-venues, alternant avec des séquences d'action dramatique, parfois très violentes.

Mais le paradoxe suprême n'est-il pas cette explication finale du Trou Noir *oscillant entre une solution religieuse et une autre scientifique, à une des plus grandes énigmes de notre siècle ?*

Qu'importe alors une certaine légèreté dans la mise en scène, en particulier dans la direction d'acteurs lorsque l'on constate qu'on se trouve en présence d'un grand film, magnifique au regard et dont la substance s'avère en définitive bien plus complexe et profonde qu'elle ne paraît.

Et nous ne pensons pas qu'il s'agit là d'une coïncidence si la musique de John Barry, majestueuse, et accompagnant les voyageurs du vaisseau spatial, le Cygnus, rappelle une autre odyssée, celle, mythique, des Argonautes à la recherche de la Toison d'or.

LE SCÉNARIO

« C'est la fin du 22e siècle. Le vaisseau d'exploration Palomino ramène vers la terre son équipage, découragé après l'échec d'une mission de 18 mois à la recherche d'un environnement habitable dans l'espace... A bord, le robot Vincent est nerveux : il vient de repérer un trou noir, trace de l'implosion d'une étoile gigantesque, si puissant qu'il peut engloutir les plus énormes planètes et les détruire.

Le chef scientifique de l'expédition, le Dr Alex Durant (Anthony Perkins), et l'astrogéophysicienne Kate McCrae (Yvette Mimieux) demandent à se rapprocher du trou noir, au grand effroi du journaliste Harry Booth (Ernest Borgnine). Le capitaine du Palomino, Dan Holland (Robert Forster) reste prudent et ordonne à son premier officier Charles Pizer (Joseph Bottoms) de maintenir son cap. Mais Vincent détecte soudain un objet mystérieux, orbitant autour du trou noir. Une représentation holographique (en trois dimensions) dans le laboratoire du Palomino permet aux explorateurs d'identifier l'objet comme étant le vaisseau spatial U.S.S. Cygnus, disparu voici 20 ans lors d'une mission d'exploration galactique. Le père de Kate, qui servait à son bord, est-il encore en vie ?

Le Palomino se rapproche et commence à subir l'attraction du trou noir. Soudain, plus rien. Une zone de gravitation nulle, inconnue aux membres du Palomino, entoure l'étrange vaisseau spatial qui semble désert et abandonné. Véritable vaisseau-fantôme, il flotte silencieusement dans l'espace. Le Palomino, le contournant, quitte soudain la zone de non-gravitation et doit faire appel à toutes les ressources de ses puissants moteurs pour échapper à la force fantastique du trou noir. Vincent est même obligé, au péril de sa « vie », de sortir du Palomino pour effectuer quelques réparations urgentes, qui permettent au vaisseau de regagner la zone non-gravitationnelle du Cygnus, qui s'illumine tout-à-coup, semblant s'éveiller d'un long sommeil. Une plate-forme d'atterrissage est découverte et le Palomino s'y pose sans problèmes. Pendant que Pizer répare les dommages du Palomino, Holland, Vincent, Durant, Kate et Harry Booth commencent à explorer prudemment le Cygnus. Des rayons lasers venus de nulle part les désarment par surprise. Continuant leur exploration, les astronautes, à bord d'une navette intérieure, parviennent à la tour de contrôle du Cygnus, véritable Babel technologique d'une inimaginable complexité où ils sont bientôt rejoints par Charles Pizer. Des êtres silencieux sont aux manettes d'énormes ordinateurs. Un robot géant, rouge sang, à l'œil de cyclope scintillant, émerge de l'ombre : c'est Maximilian, le gardien du Cygnus, que Vincent trouve aussitôt antipathique. Où sont donc les humains ? se demandent les captifs. Une voix leur répond : celle du Dr Hans Reinhardt (Maximilian Schell), seul homme à bord, maître du Cygnus. Car l'équipage a, depuis longtemps, abandonné le vaisseau, et le père de Kate, resté seul à bord avec Reinhardt, est décédé accidentellement quelque temps après. Lors d'un dîner qu'il offre à ses « invités », Reinhardt explique l'étonnante technologie du Cygnus, qu'un réacteur à antimatière suffisant pour alimenter toute la Terre en énergie maintient en équilibre au bord du trou noir, et dévoile peu à peu ses plans. Il désire confier au Palomino une importante mission : observer sa propre descente dans les profondeurs inexplorées du trou noir, qui, il l'espère, le conduira vers un autre univers.



A bord du Cygnus, Vincent découvre le robot Bob, son précurseur, avec qui il se prend d'amitié. Ensemble, ils visitent une salle de jeux où les robots se défoulent en tirant au laser sur des boules lumineuses lancées à toute vitesse dans l'espace. Echappant au contrôle des sentinelles de Reinhardt, Bob conduit Vincent jusqu'à l'hôpital du vaisseau, où d'étranges opérations ont lieu. Les robots ne sont en fait pas des machines, mais des humains, membres de l'ancien équipage du Cygnus, que Reinhardt a transformés en androïdes et programmés pour servir ses desseins démoniaques. Par télépathie, Vincent révèle ces horreurs à ses amis, qui décident immédiatement de tenter une évasion.

Lorsque sa navette d'exploration, pilotée par 2 humanoïdes, rentre d'un voyage d'essai aux alentours du trou noir, Reinhardt met la dernière main aux préparatifs de son départ. Il ordonne à Kate de l'accompagner dans son voyage, mais elle refuse de le suivre. Maximilian abat Durant, qui prenait le parti de Kate, et Reinhardt fait conduire cette dernière à l'hôpital pour la « robotiser ». Les autres membres du Palomino décident de la sauver. Pour les en empêcher, Reinhardt ordonne à ses robots de les supprimer coûte que coûte. Une terrible bataille s'engage, tandis que le Cygnus commence à s'approcher du trou noir. Harry Booth, paniqué, feint d'être blessé et remonte à bord du Palomino pour se soigner. Il désire tenter de fuir sans ses compagnons... Mais le Palomino est détruit par Reinhardt peu après son décollage.

Sur son chemin inexorable vers le trou noir, le Cygnus est rejoint par une pluie de météores : ces astéroïdes, « aspirés » par le gouffre, entrent en collision avec le vaisseau qui commence à se désintégrer. Sous le regard vide de ses propres « robots », Reinhardt est tué par la chute d'une console métallique dans l'explosion qui détruit sa tour de contrôle.

Holland et Pizer retrouvent Kate et, toujours poursuivis par les gardes du Cygnus, armés de terribles rayons lasers, traversent la section agricole du vaisseau où des plantes hybrides en mutation sont cultivées pour la nourriture de l'équipage. Une brèche s'ouvre bientôt dans la serre : la température et la pression baissent rapidement et c'est presque en état d'apesanteur, à travers un enfer de glace, que Bob, Vincent, Holland, Pizer et Kate tentent de regagner la navette spatiale de Reinhart. Au dernier moment, Maximilian se dresse sur leur chemin. Au terme d'un affrontement titanesque de robots, qui coûtera la « vie » au vieux Bob, Vincent détruit le monstrueux Maximilian. Holland, Pizer, Kate et Vincent embarquent dans la navette, espérant pouvoir regagner la terre. Mais l'engin a été programmé par Reinhardt pour plonger dans le trou noir. Il s'engouffre irrésistiblement dans la nuit... sa destination : l'Inconnu et ses fascinants secrets... »

U.S.A.-1979 – *Production* : Walt Disney. *Prod.* : Ron Miller. *Réal.* : Gary Nelson. *Scén.* : Jeb Rosebrook, et Jerry Day, d'après une hist. de J. Rosebrook, Bob Babash et Richard Landau. *Phot.* : Frank Phillips. *Dir. art.* : Peter Ellenshaw. *Mont.* : Gregg McLaughlin. *Mus.* : John Barry. *Son* : Herb Taylor. *Déc.* : Frank McKelvy, Roger M. Shook. *Maq.* : Robert J. Schiffer. *Cost.* : Bill Thomas. *Effets spéciaux de modèles réduits créés et supervisés par* : Peter Ellenshaw. *Phot. des modèles réduits* : Art Cruickshank. *Phot. des effets spéciaux optiques* : Eustace Lycett. *Supervision des effets spéciaux mécaniques* : Danny Lee. *Chef maquettiste* : Terence Saunders. *Robots conçus par* : George F. McGinnis. *Cameramen de l'A.C.E.S.* : Bill Kilduff, Robert R. Wilson. *Peintures sur verre* : Harrison Ellenshaw. *Effets spéciaux d'animation* : Joe Hale. *Animateurs* : Dorse A. Lanpher, Ted C. Kierscey. *Coordination des effets spéciaux optiques* : Robert Broughton. *Illustrateurs de production* : Fred Lucky, Gene Johnson, Robert Ayres, Leon R. Harris. *Effets sonores spéciaux* : Ben F. Hendricks, William J. Wylie, James McDonald. *Effets sonores spéciaux additionnels* : Stephen Katz. *Assistant réalisateur* : Tom McCrory. *Int.* : Maximilian Schell (Dr. Hans Reinhardt), Anthony Perkins (Dr. Alex Durant), Robert Forster (Capitaine Dan Holland), Joseph Bottoms (Lieutenant Charles Pizer), Yvette Mimieux (Dr. Kate McCrae), Ernest Borgnine (Harry Booth), Tommy McLoughlin (Capitaine S.T.A.R.). *Dist. en France* : Walt Disney. 97 mn Technicolor. Technovision. Dolby Stereo 70 mm.

---

entretien avec
RON MILLER

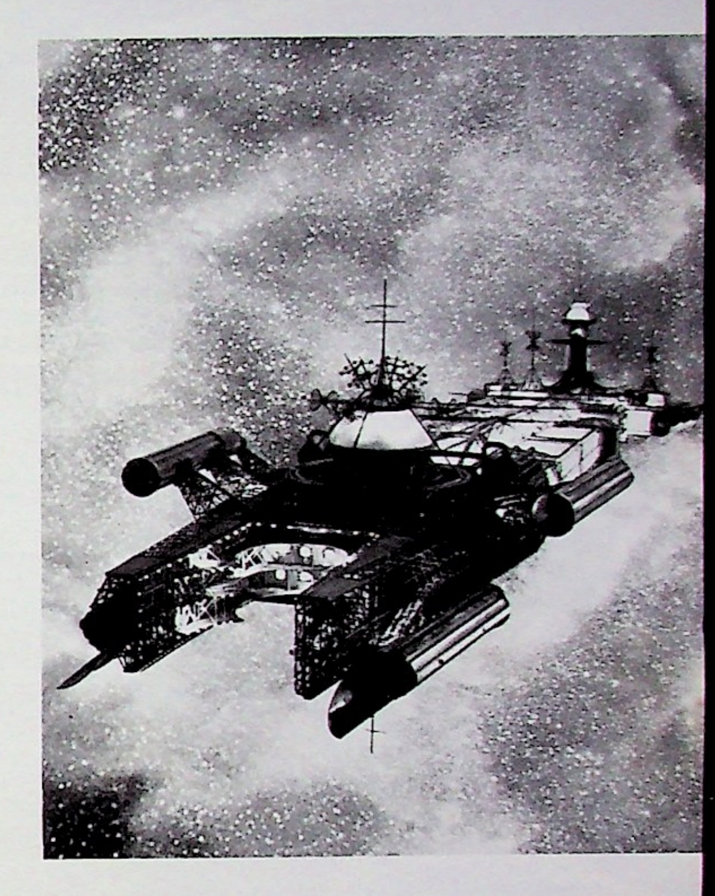
La genèse du Trou noir

Vice-Président exécutif des Studios Walt Disney, responsable des créations artistiques, Ron Miller est le producteur de **Black Hole**.

Après plus de six années de préparation, de tournage et de lancement publicitaire, il est certain que **Black Hole** marquera une étape importante dans l'histoire des studios Disney : jamais encore, en effet, la firme de Burbank ne s'était lancée dans une entreprise de cette envergure, dans un domaine, surtout, où elle ne s'était guère aventurée sérieusement depuis **20 000 lieues sous les mers**.

« Tout commença au mois de février 1974, avec l'achat par les studios Disney d'une idée de scénario intitulée « Space Station One », œuvre de deux scénaristes de télévision, Bob Barbash et Richard Landau. Ils avaient eux-mêmes dessiné une station spatiale et leur intention était de refaire une **Aventure du Poséidon**, mais dans l'espace : leur station spatiale était atteinte par l'onde de choc d'une super-nova et le grand problème consistait à regagner la Terre. Ce n'était pas autre chose qu'un film catastrophe qui se déroulait dans l'espace... Nous demandâmes à Barbash et Landau de revoir leur projet et d'en faire un scénario. C'est Winston Hibler, alors producteur mais sur le point de prendre sa retraite et dont ce devait être le dernier projet, qui supervisa le travail. L'idée du trou noir apparut à ce moment-là et en Septembre de la même année il était complètement intégré à l'histoire. Hibler n'était pourtant pas entièrement satisfait du travail de Barbash et Landau et il prit la décision de faire appel à un autre scénariste — il y en avait déjà eu un bon nombre sur le projet ! — et c'est ainsi que William Wood se joignit à l'équipe. Il avait déjà écrit un film de télévision dirigé par Hal Needham : **Death Car on the Freeway**. Le résultat ne donna pas davantage satisfaction, et le scénario fut rangé dans un coin et il y resta un an. C'était la grande époque des films catastrophe : **La Tour Infernale** faisait un malheur. Dans l'hiver de 1975, le projet qui s'appelait maintenant **Space Probe I** reprit vie grâce à Hibler qui me persuada de faire illustrer le projet par des croquis. C'est ainsi que fut engagé Robert T. McCall, auteur de nombreux projets pour la NASA et collaborateur de Douglas Trumbull pour **Star Trek — le Film**, et de Kubrick pour **2001**. On était en octobre 1975.

Trois mois plus tard, après que Bob McCall ait réalisé une centaine de dessins, le metteur en scène John Hough fut pressenti pour le tournage du film. Le budget, la date de début du tournage n'étaient pas encore déterminés, mais il apparaissait déjà que la vogue des films catastrophe n'était plus aussi puissante et le scénario n'enchantait en réalité personne. Bob McCall en était aux projets du Cygnus — qui s'appelait alors Centaurus — et du Palomino, projets qui furent par la suite modifiés. Il renie également le robot Vincent tel qu'il apparaît dans le film et qui n'a que peu de rapports avec celui qu'il avait dessiné ! C'est en effet Peter Ellenshaw qui fut choisi par le directeur des studios, Ron Hibler, pour assurer la direction artistique du film. Un événement inattendu survenu au cours de l'été 1976 manqua mettre fin à tous ces projets : la mort de Winston Hibler. Mais Hough et Ellenshaw étaient sous contrat, et la quantité de travail déjà effectuée me convainquirent de reprendre moi-même **Space Probe I**. D'octobre 76 à janvier 77, le scénariste Ed Coffey est engagé par le studio pour réécrire le scénario, puis c'est le tour de Jeb Rosebrook et c'est sa version qui sera finalement retenue : le nombre des personnages est grandement réduit et l'accent, mis sur le côté spectaculaire du film, les décors, les engins spatiaux. Le trou noir était déjà bien entendu au centre de tous les projets de scénario, mais l'approche est nouvelle. A ce moment-là, John Hough est appelé à mettre en scène **Return to Witch Mountain**, et le tournage de **Probe** est remis à une date ultérieure. En juin 77 Jeb Rosebrook mettait la dernière touche à... sa première version du scénario ! On lui demandait en effet de le revoir, et il recommençait son travail au mois de février. Après un nombre incalculable de réunions



de travail avec Peter Ellenshaw, Chris Hibler (le fils de Winston qui s'intéressa au projet après la mort de son père) moi-même et, vers la fin de l'année, Gary Nelson qui revenait au pays, le scénario évolue vers sa version définitive. Gary Nelson est engagé le 16 janvier 1978 pour diriger le film. Le scénario final voit le jour en mars 1978 et un budget est alors élaboré. D'avril à mai 78, le scénario est retravaillé par une scénariste, Gerry Day, qui modifie sensiblement certains détails et coupe quelques scènes jugées trop mièvres, défaut contre lequel les studios Disney étaient pour la circonstance extrêmement soucieux de lutter avec la dernière énergie... Gerry Day écrit en particulier la fin retenue pour le film par Peter Ellenshaw et Gary Nelson, et qui doit mettre en relief les performances techniques des studios Disney. Au bout de quatre années de travail, après avoir imaginé plus de cinq cent titres possibles, le scénario définitif de **Black Hole** voit le jour le 4 octobre 1978.

Le travail technique sur les effets spéciaux avait commencé à la fin de 77. Le tournage démarra en octobre 78 sous la direction de Gary Nelson qui, pour **Washington : Behind Closed Doors**, avait remporté un Oscar. Le premier tour de manivelle n'avait pas encore été donné que le film avait déjà coûté 3 620 310 dollars depuis l'achat de l'histoire originelle de Barbash et Landau, en 1974... Le tournage proprement dit prit fin en avril 79. Le 3 août 79, alors que l'on continuait de filmer les maquettes et les effets spéciaux, le film avait déjà coûté plus de 18 millions de dollars et l'on s'attendait à ce que le montant final de l'addition s'élève à 20 millions... Le film devait sortir à la fin de l'année 1979... après avoir encore coûté 6 millions de dollars supplémentaires, en publicité ! »

GARY NELSON
nous parle
des effets spéciaux du Trou noir

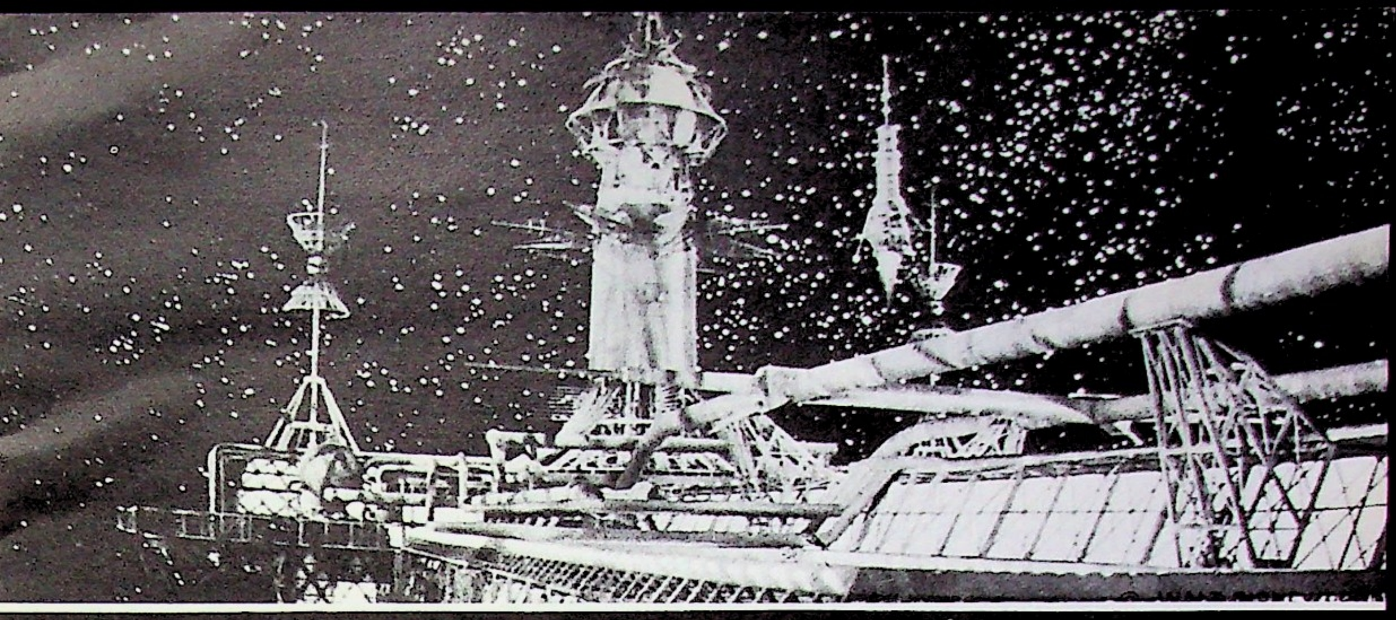
La priorité absolue devait être donnée aux effets spéciaux, trucages sonores et optiques et maquettes, dans ce film d'une envergure toute nouvelle pour les studios Disney.

« C'est un homme de près de soixante ans, Danny Lee, qui fut chargé de superviser la réalisation des maquettes. Expert en explosifs, il était aussi bien responsable de l'exécution des maquettes... que de leur destruction. Après avoir travailé sur **It's a Mad, Mad, Mad, Mad World, Bonnie and Clyde, the Silencers, Swiss Family Robinson, the Absent Minded Professor** et **Mary Poppins**, il avait pris la direction du Service des Effets Spéciaux de Disney en 1971. Avec l'aide de Terry Saunders, auteur des maquettes de **Marooned** et **Island at the Top of the World**, ils réalisèrent toutes les maquettes du Cygnus, du Palomino et du Probe Ship (le vaisseau-sonde), supervisant une équipe de 12 à 15 personnes spécialisées dans l'exécution des modèles réduits. Leur travail allait de la conception des modèles à l'élaboration des budgets... en passant par le respect des budgets en question, quels que soient les problèmes qui pouvaient se poser à eux. Ils réalisèrent deux maquettes au 1/16e du Cygnus. Deux... parce que l'une d'elles devait être détruite. Chacune pesait environ 80 kg, et mesurait très précisément 12 pieds 3 pouces 1/2, soit près de 3,80 mètres de long. Les deux vaisseaux spatiaux différaient l'un de l'autre par quelques détails : l'un devait en effet être filmé essentiellement par le haut tandis que l'autre serait vu le plus souvent en contre-plongée. Le matériau de base utilisé était le cuivre : pour la raison, au début, que Ellenshaw aimait la couleur du cuivre, puis, lorsque la maquette fut entièrement peinte, parce que c'était le métal qui permettait le plus facilement de tordre et de déformer la maquette au cours de la destruction finale. L'échelle — rappelons-nous que le Cygnus était censé mesurer près d'un demi-mile de long (800 mètres) — rendait en outre extrêmement difficile l'exécution de certains détails particulièrement fins : la structure du Cygnus est en effet très aérée, c'est une véritable dentelle de poutrelles, de filins d'acier et de profils métalliques. L'intérieur de la maquette était farci de lampes. 150 en tout ! Les prises de vue devaient être effectuées à vitesse accélérée et il fallait beaucoup de lumière pour assurer un éclairage suffisant. Il fallut aussi construire à une plus grande échelle des maquettes de certaines parties du Cygnus, dont la définition devait être meilleure lorsqu'on les filmerait avec le système ACES. Il y en eut une demi-douzaine en tout. La tour du capitaine était assez impressionnante : trois mètres de hauteur, près de 50 kg. Elle fut utilisée pour des gros plans, et dans la destructon finale. Puis les maquettistes réalisèrent une portion du Palomino à l'échelle 1/2, puis une maquette complète à l'échelle 1/4 qui mesurait plus de 17 mètres de long... La matière plastique fut largement utilisée, et les maquettistes firent aussi appel à des professionnels des machines agricoles pour certains éléments du module agricole. Le « corridor » du Cygnus dans lequel le météor provoque des dégâts effrayants fut construit en bois et en plastique. Le modèle réduit mesurait 7 mètres de long et sa construction prit 4 mois à l'équipe. Les panneaux latéraux sont constitués de plaques d'uréthane prises en sandwich entre deux feuilles d'aluminium, de sorte que, lors de la destruction de la maquette, le décor ne se brise pas brutalement, mais se déforme plutôt. Le film exigea en outre la construction d'une demi-douzaine de maquettes du Palomino, et deux vaisseaux sonde en réduction. Le Palomino qui aurait sans doute mesuré aux alentours de 70 mètres de hauteur, grandeur nature, fut réduit dans de telles proportions qu'une maquette au 1/16e ne pesait guère plus de 15 kilos !

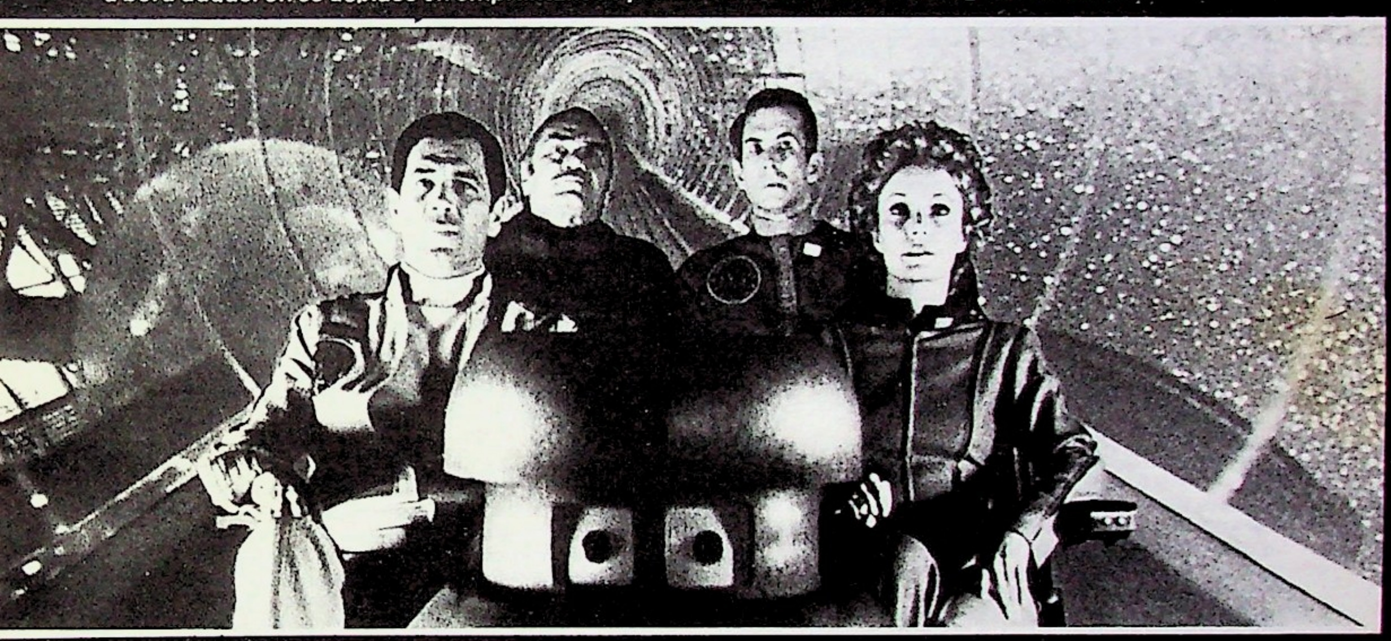
C'est au cosmonaute Gordon Cooper, qui fit 22 fois le tour de la terre dans le Mercury, en compagnie de John Glenn, que George McGinnis, auquel fut confiée la conception des robots, fit appel pour des conseils techniques : ce n'était pas la première incursion de ce dernier dans le domaine de la science-fiction puisqu'il avait déjà contribué à **Star Trek** au niveau de la préparation du film. George McGinnis décida de donner aux « bons » robots des formes arrondies, tandis que les « méchants » étaient tout en angles et en pointes. La ressemblance de Max, le « méchant » avec certains robots guerriers japonais est une pure coïncidence. Le pouvoir de lévitation de Max, qui mesure déjà plus d'un mètre quatre-vingt, lui confère une puissance supplémentaire, et le rouge dont il est revêtu accentue le côté agressif du personnage. Les robots sont constitués d'une carcasse en fibre de verre armé d'acier ou d'aluminium — pour sa légèreté : les robots sont en effet suspendus par des fils la plupart du temps. Il y eut en tout une douzaine de Vincents différents, chacun muni d'un détail ou d'un autre qui n'apparaissait pas sur chaque modèle. L'un des robots miniatures avait par exemple des yeux susceptibles de tourner à 360° tandis qu'un autre pouvait tendre les bras... Il y eut trois maquettes de Old Bob, qui joue un moins grand rôle dans le film. Il y eut même un Max radio-commandé, qui évoluait suspendu à des fils ! Lorsqu'on sait que la maquette utilisée pesait plus de 150 kg... C'est un amateur de radio-commande présenté par un marchand de modèles réduits radio-guidés qui faisait évoluer ce monstre. Les costumes des sentinelles étaient conçus comme de véritables armures, mues par des mimes professionnels : entre autres, Tommy McLoughlin qui interprétait le rôle du monstre dans **Prophecy**, ou le robot dans le **Sleeper** de Woody Allen. C'est lors du tournage des scènes dans lesquelles figurent en même temps les vingt sentinelles réalisées pour le film que j'ai connu les plus grandes difficultés : les acteurs ne voyaient rien de ce qui se passait autour d'eux, leur costume leur permettant à peine de distinguer leurs pieds par l'échancrure de la bouche, et il était fort difficile de synchroniser leurs mouvements. Joe Hale, le directeur des effets spéciaux, passait son temps à vérifier que tous les pistolets à laser étaient bien pointés dans la même direction ! Les humanoïdes furent conçus par le créateur des costumes, Bill Thomas, déjà décorateur dans plus de 250 films dont **Logan's Run**, et lauréat de 12 Oscars. Les costumes furent tous supervisés par Gordon Cooper, qui dut essentiellement veiller à leur côté fonctionnel ; les costumes étaient en effet soumis à deux contraintes d'ordre technique : la première tient au fait que tout flotte lorsqu'on est en état d'apesanteur et que les vêtements que nous portons tous les jours, par exemple, seraient rigoureusement immettables pour des raisons pratiques — en dehors du fait qu'ils pendraient lamentablement en l'air... — ; la seconde contrainte est inhérente au tournage proprement dit : les acteurs étaient bien souvent totalement suspendus à des câbles d'acier, puisqu'ils étaient censés se trouver en apesanteur, et l'un des rôles des costumes était de dissimuler tout le harnachement des acteurs... Les acteurs enfilaient un blue-jean serré avec des lacets et aux hanches duquel étaient fixés des filins d'acier, grâce auxquels ils flottaient en l'air...

Gordon Cooper fut également chargé de superviser les décors du Palomino, du Cygnus et de la Sonde Spatiale, tous conçus par John Mansbridge, décorateur-maison des studios Disney depuis 1962. Celui-ci dessina le Palomino et les quatre ordinateurs ainsi que tous leurs terminaux et les fit contrôler par Gordon Cooper qui apporta quelques légères modifications. Celles-ci terminées, il s'est exclamé : « Seigneur, mais c'est mieux que ce que nous avions dans la capsule Apollo ! ».

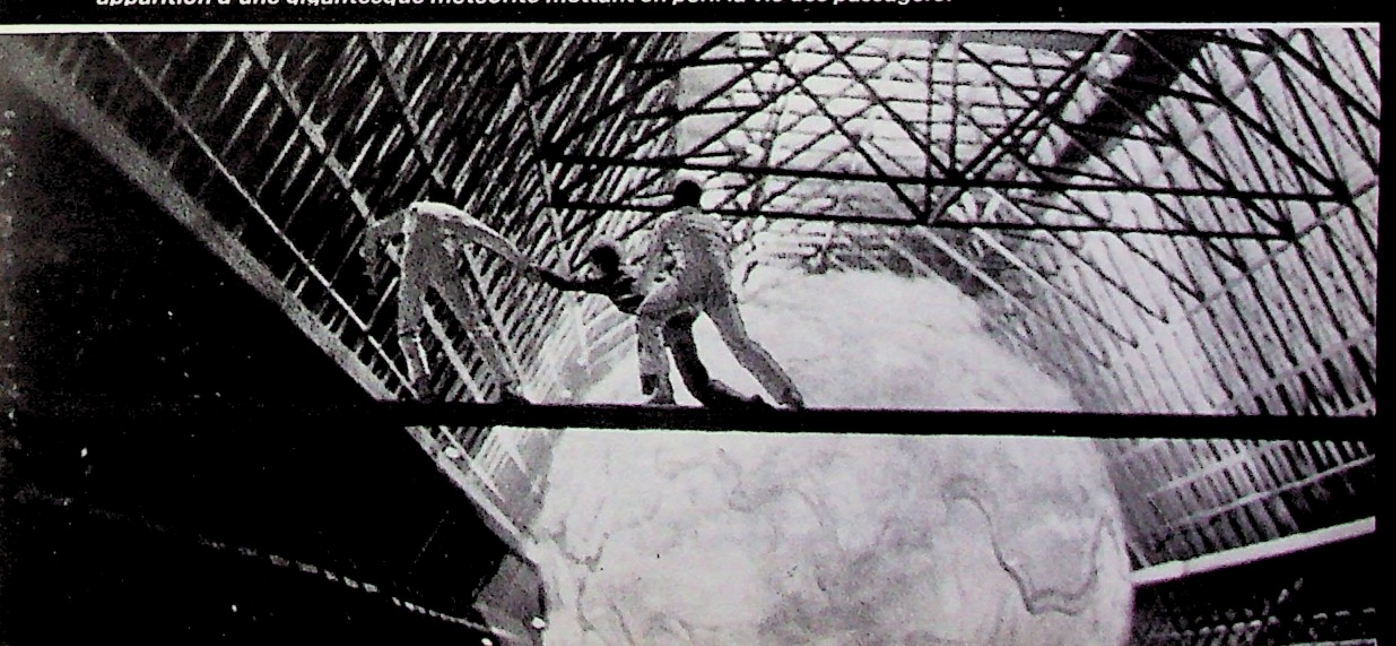
De tous les décors, c'est certainement celui du Palomino qui était le plus compliqué : c'était une petite chose de 10 mètres de longueur et presque aussi haute qu'une maison de deux étages, dans laquelle étaient installés 24 écrans de télévision animés chacun d'une image différente conçue et réalisée par le service animation des studios ; l'image était synchronisée avec la caméra, de sorte que le balayage ne soit pas perceptible au moment du tournage. Il fallait quatre hommes rien que pour faire marcher les écrans... Le décor préféré de John Mans-



Le Cygnus est un étonnant vaisseau spatial, composé de milliers de tubulures à bord duquel on se déplace en empruntant de petites navettes courant le long de corridors...



... translucides et où les dangers les plus divers se succèdent, telle la brutale apparition d'une gigantesque météorite mettant en péril la vie des passagers.



Un système révolutionnaire rendant possible l'impossible

bridge est néanmoins celui qu'il a appelé la « Sonde Roulante » et qui est utilisé au moment où nous voyons Forster, Bottoms et Yvette Mimieux pénétrer dans le Trou Noir. C'est une sorte de tonneau fixé sur trois axes orthogonaux, haut de trois mètres, large de deux et qui demanda deux mois de construction... pour coûter la bagatelle de 89 000 dollars ! Les acteurs demeuraient fixes au centre de ce dispositif qui pouvait tourner sur lui-même de 360 degrés. La prise de vue était faite à cinq fois la vitesse normale, la caméra étant montée à l'intérieur de la Sonde, braquée sur les personnages, ou à l'extérieur.

La deuxième étape importante au niveau des effets spéciaux du film, et après la réalisation des maquettes et décors, fut la photographie : des procédés de prise de vue rigoureusement originaux et révolutionnaires furent mis au point pour la circonstance. Le procédé du Dykstraflex auquel on doit les images pratiquement parfaites de **Star Wars** n'étaient pas passé inaperçu chez Disney. Le « Matte Scan » (littéralement balayage de Matte) fut mis au point le premier : c'est une caméra dont l'opérateur est un... ordinateur. Ce système fut réalisé avec la collaboration des concepteurs, architectes et techniciens qui ont rendu possible l'Audio-Animatronic dont l'application est évidente à Disneyland et Disneyworld. Deux hommes seulement sont nécessaires pour opérer le Matte Scan : un cameraman et un projectionniste pour les mattes, les scènes comportant des acteurs étant filmées. L'ordinateur qui fait marcher le Matte Scan est une machine à contrôle numérique du style de celles que l'on utilise dans les tours de précision, par exemple. Son « père » est sans conteste David Snyder, qui en eut le premier l'idée. Snyder est, entre autres, l'auteur de l'attraction de la « Maison Hantée » à Disneyland.

Le système ACES, mis au point par les Studios Disney, représente une victoire encore plus spectaculaire en termes de technologie avancée : c'est un procédé de commande de la caméra entièrement programmée par un ordinateur. ACES (Automatic Camera Effects System = système d'effets par caméra automatique) a été mis au point par Don Iwerks, Bob Otto, David Snyder et David English, sous la supervision de Peter Ellenshaw, Eustace Lycett et Art Cruickshank (1) Grâce à un ordinateur de près d'un million de dollars, abrité dans un bâtiment attenant au plateau, il était possible de programmer les angles de prises de vue, la vitesse et les mouvements de la caméra, et même le déplacement des maquettes : le système permet de combiner la qualité finale du film et autorise une flexibilité, une souplesse de mouvements plus grands que jamais, rendant possible la réalisation de plans jamais vus au cinéma, et en un temps record !

Par exemple, Peter Ellenshaw demandait l'impossible : il voulait montrer des vaisseaux spatiaux « éclairés par la seule lueur des étoiles, comme s'ils voguaient réellement dans un espace sans soleil. De tels plans demandaient à être réalisés image par image, avec un temps d'exposition très long, et certains ont exigés onze heures de tournage !

Mais vous imaginerez mieux le temps que nous a fait gagner le système ACES si je vous dit que tout se passe grâce à cela comme si nous pouvions aussi facilement diriger la caméra que manœuvrer un cylindre hydraulique, ou pneumatique. C'est une équipe de plus de vingt personnes qui mit le système au point, et la plus grande partie de la machinerie utilisée sort des ateliers Disney. A l'exception, bien entendu, de la caméra et du système vidéo en circuit fermé, construits cependant suivant les spécifications de nos ingénieurs.

Art Cruickshank était responsable de la photographie des maquettes. Il avait travaillé à la plupart des chefs-d'œuvre de Walt Disney depuis 1939 — **Pinocchio, Bambi, Alice au pays des merveilles, Blanche Neige** et **20 000 lieues sous les mers** — et était entré à la Fox en 1964 pour faire les effets spéciaux de **La planète des singes, Tora ! Tora ! Tora !, Dr Dolittle** et **Le voyage fantastique**, qui lui valut un Oscar. Il n'arrivait pas à croire à toutes les possibilités de l'ACES ! Le système permettait des mouvements de l'ordre du centième de pouce et du 100e de degré ! Il est possible d'y adapter toutes les lentilles (anamorphiques ou non), de filmer dans tous les formats (vistavision ou non), et on dispose d'une telle profondeur de champ que l'image est nette de 3 cm à 7 mètres ! L'ordinateur est un Data General Nova III, standard ; la caméra sort de chez Richardson, à Scottsdale, en Arizona. Sa vitesse de rotation (elle peut pivoter de 720 degrés autour de trois axes orthogonaux) est de 36 degrés en une seconde, soit une rotation complète en dix secondes. Elle se déplace à la vitesse d'un mètre à la seconde suivant les deux axes plans Est/Ouest et Nord/Sud, et elle peut avancer sur un rail de vingt mètres de long. Elle peut également effectuer le retour en arrière, compter les images et choisir son objectif dont la mise au point est automatique. Ajoutez à cela que le système est particulièrement fiable : il a fonctionné douze heures par jour pendant six mois sans incidents notoires susceptibles d'interrompre le tournage pendant plus d'une journée.

Pour tout ce qui est des effets spéciaux, j'étais concerné — encore que j'aie souvent fait confiance à Peter Ellenshaw. Il faut dire que je n'avais aucune passion particulièrement pour la science-fiction avant de faire ce film, et ce n'est pas cela qui m'y a amené : j'ai été littéralement subjugué par les peintures de Peter Ellenshaw. Le scénario que l'on m'avait fait lire en 1977 n'avait rien d'accrocheur — rien en tout cas pour me décider, moi, à entreprendre l'aventure. Mais en voyant les peintures d'Ellenshaw, j'ai décidé de venir voir les maquettes. Et quand je suis entré dans le bureau de Peter, j'ai su que je voulais faire le film. Un autre côté extrêmement positif, c'était la préparation méticuleuse, propre à éviter les mauvaises surprises. Dès janvier 1978, par exemple, nous savions *comment* « faire » le Trou Noir. C'était notre plus grand problème, et il valait mieux ne pas nous laisser surprendre, un beau jour, et être obligés d'arrêter le tournage. Chaque image était prévue par Peter Ellenshaw, chaque angle de prise de vue, mouvement d'appareil ou enchainement, discuté avec tous ceux qui étaient concernés, de sorte qu'il soit bien établi que tout le monde ait compris. Il faut prendre son temps pour bien faire les choses. En fait, chaque plan, chaque séquence, chaque décor innove totalement. Chaque scène est une combinaison de plusieurs effets — jusqu'à douze, parfois !

Aux images des maquettes et robots filmées grâce à l'ACES, il fallait rajouter de multiples détails, comme les lasers, par exemple. L'animation était du domaine de Joe Hale. Ses débuts « chez » Disney, il les avait faits à 17 ans... en allant voir **Bambi** sept fois en trois jours ! Il était alors entré chez Walt Disney et avait collaboré à **Peter Pan, La belle et le clochard, Mary Poppins, Peter et Elliott**. C'est Hale qui, avec Dorse Lampher, supervisa entre autres les lasers — des rayons lasers qui donnent vraiment une impression de chaleur, de puissance — depuis leur « chorégraphie » au moment du tournage avec les acteurs (alors que les effets de lasers sont intégrés au film en laboratoire, les acteurs devaient viser juste, car les rayons dessinés sortent en droite ligne des canons des armes, et ne doivent pas manquer leur but), jusqu'à leur animation, sur la table à dessin.

En fait, il faut une bonne dose d'imagination pour « visualiser » les scènes pendant le tournage. Car seulement des portions de décors furent construites sur les plateaux, et la plupart des plans furent terminés en laboratoire, grâce à la technique des « mattes » (2), lesquelles sont des plaques de verre où un décor

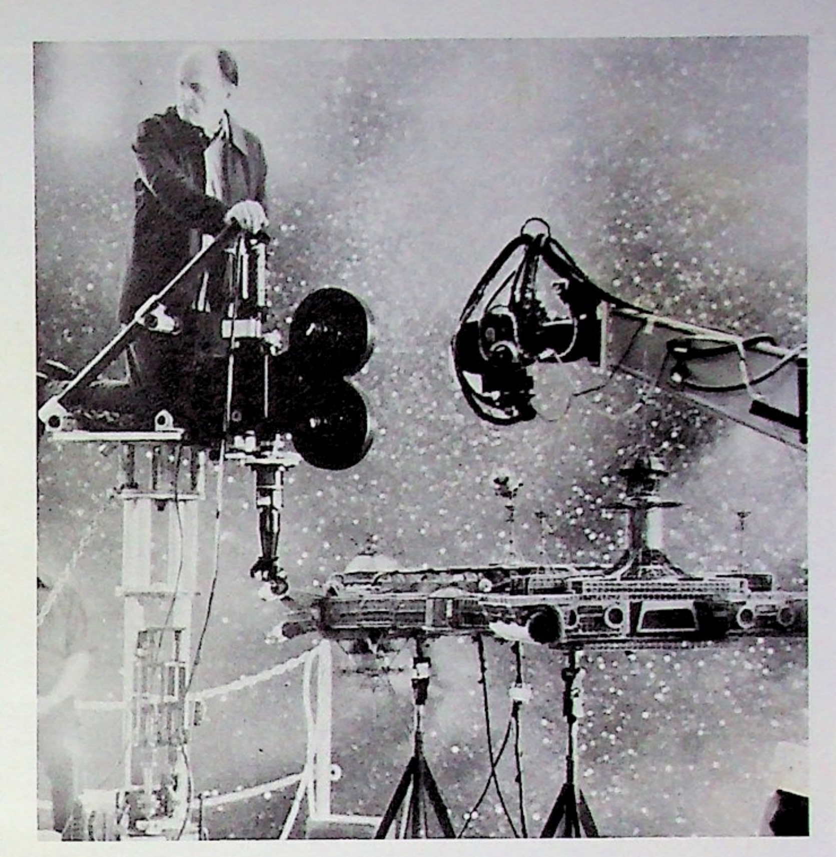
suite page 13

(1) Eustace Lycett (Oscar pour **Mary Poppins** et **L'apprentie sorcière**) et Art Cruickshank ont réalisé tous les effets spéciaux photographiques. Lycett mit au point, plus spécialement, les effets optiques « composites », mélangeant et surimpressionnant les images. Cruickshank, directeur des laboratoires de développement des Studios Disney, ancien caméraman de la compagnie (il a travaillé sur plusieurs modèles de caméras d'animation, avant et après la guerre, avant de se consacrer aux effets spéciaux optiques), s'est occupé plus particulièrement de filmer les évolutions des vaisseaux spatiaux du **Trou noir**.

(2) Harrison Ellenshaw, fils de Peter, est responsable de la réalisation de 154 décors peints sur verre qui, dans de nombreuses scènes du film, complètent les décors réels pour créer une parfaite illusion. **Le trou noir** est, jusqu'à ce jour, le film qui compte le plus grand nombre de « mattes » de l'histoire du cinéma. Harrison fit l'apprentissage de cette technique aux Studios Disney, dès 1970. En 1976, George Lucas lui confia la réalisation de 8 peintures sur verre pour **La Guerre des étoiles**. Le résultat fut si probant qu'il en commanda 5 supplémentaires.

PETER ELLENSHAW

Directeur artistique
Créateur
des effets spéciaux
des modèles réduits



Depuis 45 ans, Peter Ellenshaw a rendu possible l'impossible, a visualisé l'invisible, a matérialisé ses rêves dans de nombreux films. Sa carrière, qui a débuté en 1940 avec **Le Voleur de Bagdad**, d'Alexandre Korda, atteint son sommet avec **Le Trou noir**, pour lequel il est architecte-décorateur et directeur des effets spéciaux. Après plus de trois ans de travail sur **Le Trou noir**, Ellenshaw a décidé de se retirer définitivement. Le musée d'Art Moderne de New York, en exposant ses superbes dessins de préparation du **Trou noir**, l'Académie des Arts et Sciences du Cinéma, le Festival International du Film du Chicago et l'Institut du film de Washington viennent de rendre un hommage mérité à son imagination, son inventivité sans pareilles, le premier du genre décerné à un artiste de cinéma.

Depuis **L'île au trésor**, en 1950, Peter Ellenshaw a participé à 33 productions Walt Disney. **20 000 lieues sous les mers** et **Mary Poppins** lui ont valu l'oscar des effets spéciaux. **Le Trou noir** lui a donné envie de reprendre du service, de quitter pour un temps sa maison de Santa-Barbara et sa profession, très lucrative, d'artiste-peintre, pour affronter les difficultés d'un film à gros budget.

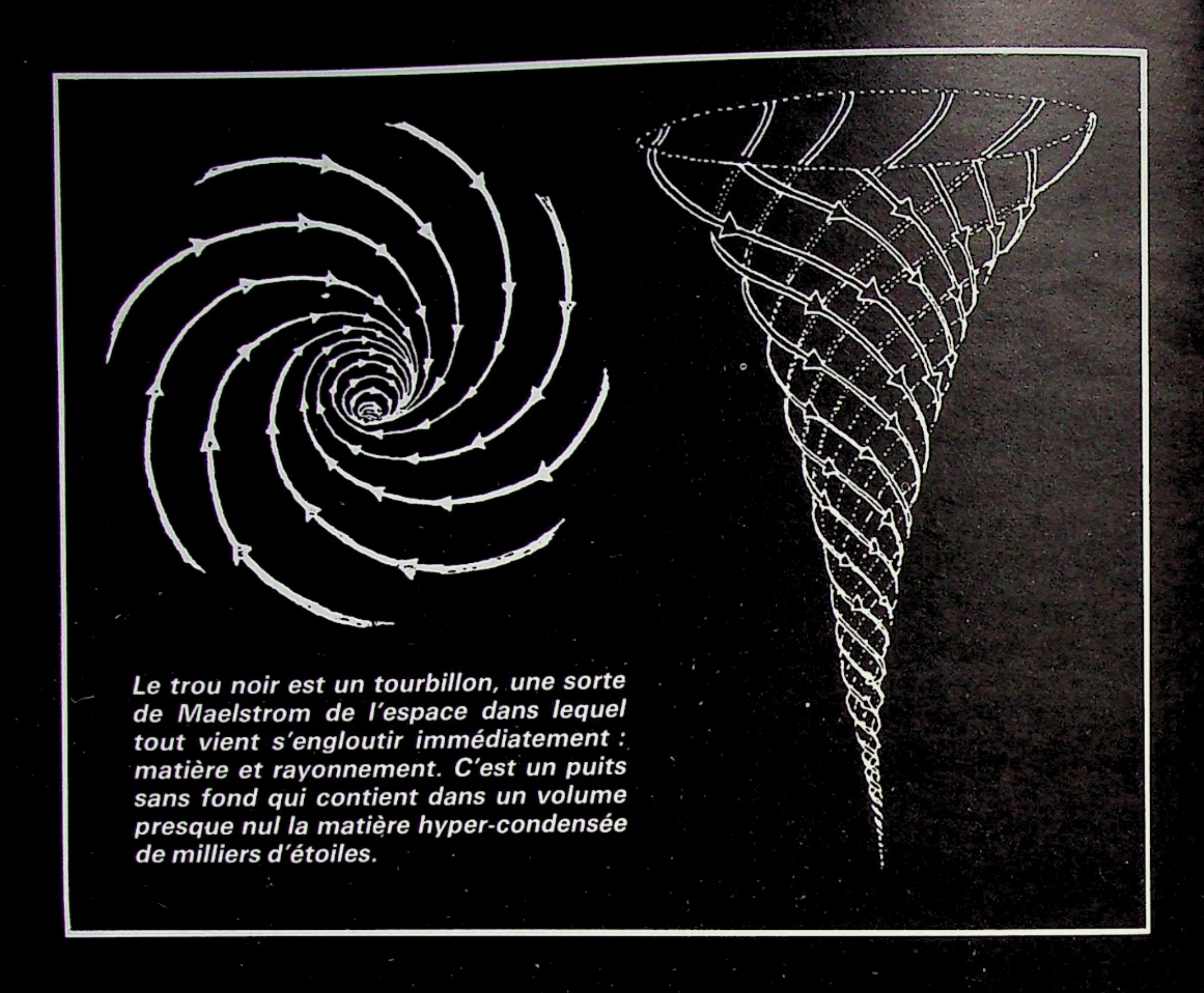
Ellenshaw s'est fait une spécialité à Hollywood : celle de la réalisation de « mattes ». Des décors peints sur verre qui, en laboratoire, complètent une image partielle du film pour former un nouveau décor en trompe-l'œil. Il a ainsi réalisé les « mattes » de **Quo Vadis** et **Ben-Hur**, entre autres. Un bon nombre des plus beaux paysages et des plus grandioses décors des superproductions du cinéma sont en fait dûs... à son pinceau ! **La Guerre des étoiles** comportait treize de ces peintures sur verre, parfaitement indécelables, réalisées par un fidèle disciple d'Ellenshaw : son propre fils Harrison. **Le Trou noir**, lui, compte plus de cent-cinquante « mattes », toutes supervisées par Harrison et Peter Ellenshaw. C'est un record absolu, inégalé à ce jour.

Quand Ellenshaw commença à travailler sur **Le Trou noir**, en septembre 1976, il réalisa tout d'abord des ébauches peintes des scènes principales. Ses études se concentrèrent ensuite sur l'aspect du Cygnus, l'immense vaisseau spatial à bord duquel se déroule une grande partie de l'action du film. Ellenshaw imagina visuellement chaque recoin du Cygnus. Il dessina des observatoires, une section agricole, des salles de commande où des tableaux lumineux multicolores s'intègrent à un décor futuriste. Son Cygnus est différent de tout ce qui a été vu, a des milliers de tubulures, toutes fabriquées et soudées à la main, enchevêtrées en un savant réseau. On s'y déplace dans de petites navettes courant le long de corridors translucides, au cœur des galaxies. Paradoxalement, il rencontra plus de difficultés lorsqu'il lui fallut déterminer l'apparence respective des trois robots du film, Maximilian, Vincent et le vieux Bob, pionnier de l'âge cybernétique...

« J'ai toujours adoré le dessin depuis ma plus tendre enfance. Vers 1930, ma mère, mes deux sœurs et moi-même habitions près des studios de films londoniens, à Oxbridge. A cette époque, un artiste de cinéma, Walter Percy Day, vint s'installer à Oxbridge. Lorsque j'appris cela, j'allai le voir, plein de ferveur, et je lui montrai mes peintures, mais tout ce qu'il trouva à me dire, ce fut « Continuez à peindre ». J'ai été très déçu. A présent, je sais que c'est le seul conseil qu'on puisse donner à un débutant. Quelque temps après, Percy m'offrit une place dans le cinéma. Je devais peindre des paysages qui serviraient, en laboratoire, à compléter des images de films avec acteurs. C'était le paradis. Percy était un patron difficile, qui me faisait travailler 14 heures par jour, mais c'est lui qui m'a appris tout ce que je saurai jamais sur l'art. Je me souviens avoir travaillé comme assistant sur de nombreux films de Korda : **Rembrandt, Elephant Boy, Les 4 plumes blanches, Le voleur de Bagdad**... Mais ma collaboration avec Percy est devenue une compétition et je me suis lancé de mon côté comme réalisateur de « mattes » sur **Quo Vadis** et **Spartacus**.

Comment j'ai rencontré Walt Disney ? Il y a une histoire qu'il aimait raconter : durant une de ses visites à Londres, dans les années 50, il m'aurait rencontré faisant des dessins sur les trottoirs. Ce n'est là qu'une légende qui s'est formée au fil des années, mais c'est ainsi que Walt aimait raconter notre rencontre. En fait, je travaillais pour la MGM en Europe lorsque Tom Morahan, directeur de production, m'a appelé un jour et m'a demandé si j'aimerais travailler pour Disney. « Si j'aimerais ? » ai-je répondu. « C'est un génie, donnez-moi cette chance ». Je me suis retrouvé en train de peindre des gallions, des mâts et des vaisseaux dans un port, pour **L'île au trésor**. Puis j'ai travaillé sur **20 000 lieues sous les mers** (avec Kirk Douglas, James Mason, Peter Lorre) et de nombreux autres films. Walt était une grande source d'inspiration. Il avait une forte personnalité et savait vous faire donner le meilleur de vous-même, tout votre enthousiasme. Après 33 films chez Disney, je m'étais retiré en Irlande avec mes pinceaux, lorsque le producteur Winston Hibler, des studios Disney, m'appela pour participer à un film sur l'espace, qui devait s'appeler **Space Probe One**. A la mort d'Hibler, Ron Miller reprit le projet, l'intitula **The Black Hole** et en fixa le budget à 20 millions de dollars. Cet argent a été intelligemment dépensé.

J'ai été séduit par l'idée de travailler sur un film *spatial*. J'y ai vu une occasion de faire quelque chose de réellement différent. Je ne savais pas, en acceptant, que cela allait me prendre trois ans... **Le trou noir** m'a permis de réaliser tout ce que je pouvais encore espérer du cinéma. Par contre, il me reste encore beaucoup à apprendre en peinture, mon vrai métier. Quand je ne peints pas, je suis un peu comme un petit garçon qu'on écate de ses jouets. Je n'ai qu'une hâte : recommencer à peindre ».



Le trou noir est un tourbillon, une sorte de Maelstrom de l'espace dans lequel tout vient s'engloutir immédiatement : matière et rayonnement. C'est un puits sans fond qui contient dans un volume presque nul la matière hyper-condensée de milliers d'étoiles.

Le Trou noir : une étoile dévoreuse d'étoiles

Le trou noir est né de l'imagination des mathématiciens, surtout celle d'Albert Einstein, jusqu'au jour où l'étude d'un rayonnement anomal de rayons X, détecté par un satellite dans la constellation du cygne, laissa penser qu'on était en train d'assister à un spectacle inouï, insensé : Une étoile qui en dévore une autre, une étoile qui aspire littéralement l'atmosphère d'une autre étoile.

Le trou noir est le résidu d'une étoile, d'un soleil. Ce qui reste lorsqu'une étoile grosse comme deux fois et demie notre soleil meurt. Les astrophysiciens ont en effet bâti plusieurs scénarii d'évolution d'un astre. Le premier, le plus rassurant, est la lente agonie d'une étoile comparable à notre soleil. Après avoir brûlé son hydrogène, elle se met à gonfler et devient une géante rouge. Puis, incapable de se maintenir, elle s'effondre sur elle-même et s'embrase à nouveau en brûlant ses réserves d'hydrogène. Et lorsque le combustible vient à manquer, elle rougit à nouveau, s'enfle, pour s'effondrer une nouvelle fois. Et ainsi de suite, jusqu'à son extinction : une lente agonie faite de hocquets !

Mais dans le cas d'étoiles plus grosses, les choses peuvent très mal se terminer. Après avoir épuisé ses réserves d'hydrogène, l'étoile va rougir, se dilater, puis s'effondrer. Elle va se tasser sur elle-même. Et plus elle se tassera, plus sa matière deviendra dense, et plus elle attirera vers le centre sa propre matière.

Tant et si bien que d'une étoile grosse comme deux fois et demie notre soleil, il ne restera finalement qu'un caillou, gros comme la ville de Paris !

Dans le trou noir, plus de matière, plus de molécules, plus d'atomes, plus de vide entre les noyaux des atomes, rien qu'une bouillie de particules, une soupe hyperdense d'une mixture dont une cuillerée à café pèserait dix milliards de tonnes. Voilà ce qu'est un trou noir. Un univers qui échappe à toute représentation. Une bille lâchée à sa surface libérerait, en se précipitant dans le trou noir, autant d'énergie que l'explosion d'une bombe atomique.

D'où l'idée que cette boule de matière hyperdense attire tout ce qui se trouve dans ses parages. Un véritable aspirateur cosmique, qui suce à distance une étoile et la dévore peu à peu. Pris dans son énorme champ de gravitation, un vaisseau spatial s'y trouverait précipité inexorablement, pour finir disloqué. Voilà pourquoi s'est imposée l'idée du trou.

Mais le rêve ne s'arrête pas là. Comme la gravitation qui règne à la surface d'un trou noir est colossale, un rayon lumineux subit une courbure. Mais une courbure telle, qu'il tourne autour du trou sans pouvoir s'en échapper. La lumière est piégée. Et voilà pourquoi ce trou est noir, et restera à jamais invisible !

Un record absolu des Studios Walt Disney.

suite de la page 10

partiellement dessiné avec des peintures acryliques est complété par les images du film, avec les acteurs et d'autres portions du décors, réels cette fois. Le tout, à nouveau filmé, forme une image définitive où personne ne pourrait détecter ce qui est peint et ce qui ne l'est pas, et qu'il serait impossible de créer visuellement sans dépenser des millions de dollars en décors. Il y en a 154 dans le film, ce qui représente encore un record absolu pour les Studios Disney.

Le plus frustrant, hélas, c'est que jamais les gens ne remarquent la qualité du travail de Peter : en effet, il ne réussit pleinement que si ceux-ci ne peuvent rien déceler, car la magie, ce n'est pas de faire dire aux spectateurs « quels merveilleux effets spéciaux ! », mais que, cinq minutes après ils s'aperçoivent que ce qu'ils viennent de voir n'a pas pu se passer réellement !

L'Entrée de l'Observatoire, le « Grand Parapluie » entre autres, sont des « mattes » qui frappent l'imagination. Mais ils sont nombreux, dans le film, les tableaux inoubliables de Harrison Ellenshaw ou de David Mattingly. Il faudrait des heures pour raconter aussi tout le travail de photographie des maquettes effectué par Art Cruickshank... Dès 1978 il avait filmé à quinze fois la vitesse normale le Trou Noir : l'effet de vortex, de baignoire qui se vide, était obtenu dans un bac de vastes proportions au fond duquel tournait une hélice, et dans lequel Peter Ellenshaw, grimpé sur un escabeau, projetait des couleurs acryliques qui ne se mélangeaient pas à l'eau mais restaient en suspension... C'est Peter également qui mit au point le ciel étoilé (il y en avait en réalité trois, de tailles différentes...) : le fond de mousseline noire, peinte d'un léger voile bleu, était percé de trous, derrière lesquels se trouvaient pour le plus grand... 1 250 000 watts de lampes ! C'était très impressionnant ! Et quand une lampe claquait, eh bien, ça faisait une étoile qui mourrait, et voilà tout.

Mais la tâche la plus pénible qu'il leur ait été demandé d'accomplir, c'était la destruction des maquettes, des modèles réduits qu'il leur avait fallu fignoler dans les moindres détails ! Et on n'exigeait pas d'eux simplement qu'ils pulvérisent proprement leurs chefs-d'œuvre : les scénaristes — et moi-même ! — avions prévu toute une gamme d'explosions, collisions destructrices et scènes de désagrégations galactiques... Ainsi que le disait Danny Lee (3), « Si dans ce métier, on est payé pour détruire ce qu'on a construit, allons-y. Mais je ne peux pas supporter de voir ça ! » C'est un contact électrique qui mettait littéralement le feu aux poudres et provoquait l'explosion du Palomino et du Cygnus, au moment de leur impact, et il faisait très chaud dans la salle où nous fîmes brûler la partie du Cygnus grandeur nature, ainsi que les modèles réduits. Ainsi que se plaît à le raconter plaisamment Art Cruickshank, « les maquettes n'entrèrent jamais en contact avec les flammes de la scène finale ; les seuls à être en contact avec le feu, c'étaient le cameraman et son assistant » !

Je voudrais aussi, puisque je rend hommage à quelques-uns de ceux qui ont permis à **Black Hole** de voir le jour, citer le nom de Bob Broughton, qui commença dès l'âge de vingt ans chez Disney, pour **Blanche Neige**... Nous lui devons les effets spéciaux photographiques de **Une nuit sur le Mont Chauve**, et les explosions volcaniques du « Sacre du Printemps » dans **Fantasia**. C'est lui qui, sous la direction de Eustace Lycett, a supervisé tout le travail optique et photographique du film. Il y a près de 300 traveling-mattes, dans le film, et dans nombre d'entre eux s'est posé le problème de savoir si l'on devrait réunir le procédé du traveling-matte au sodium — qui ne *pouvait pas* fonctionner, pour **Black Hole**, l'image étant anamorphosée ! — ou de revenir au « blue screen » (4). C'est Bob Broughton qui dut supporter les difficultés que représentent le Cinémascope ou la Panavision (songez simplement qu'il est impossible de faire effectuer une rotation à l'image, qui est déformée...). Il fallut quatre mois pour mettre au point le plus grand écran bleu, qui mesure 24 m de largeur sur 13 m de hauteur... Quand on



pense qu'on peut s'estimer occupé lorsqu'on a 30 ou 40 plans de la sorte à réaliser dans un film et qu'il *y en avait 300 dans celui-ci* !

Les techniciens des effets spéciaux sonores, Steve Katz et Bill Wylie, entrèrent en scène en mars 1979. Ils disposaient de la « sonothèque » des Studios Disney, bien sûr, mais ils allèrent à la pêche aux sons et en synthétisèrent ou en déformèrent de nombreux autres. Ils devaient, en particulier, inventer les voix des robots, les « bruits » du Trou Noir, ceux émis par les pistolets à laser, reconstituer le vacarme des réacteurs des engins spatiaux, et c'est une nouvelle bibliothèque sonore qu'ils ont réussi à reconstituer ! Ce sont en outre des spécialistes du son Dolby et de la stéréo quatre pistes.

La partition de John Barry pour **Black Hole** est capitale. L'orchestre ne compte pas moins de 92 instruments ! C'est sa première partition pour les Studios Disney. D'une grande qualité symphonique, elle fait plus qu'appuyer l'action du film. Elle en établit le ton, le rythme et, dès les premières mesures nous voici dans l'espace... le voyage inexorable vers le trou noir commence avec les premières images du film et les premières notes d'un thème lancinant qui rappelle de temps à autre la présence menaçante du monstrueux gouffre du cosmos. Mystérieuse et grave, la musique de John Barry sait, avec la plus grande simplicité, faire un usage intelligent des cordes et des cuivres, qui se superposent (et s'opposent) très souvent. L'aigu répond au grave, et augmente la tension du spectateur lorsque l'on s'approche du trou noir... Colorée, changeante et souvent obsédante, peuplée, en arrière-plan, de refrains inquiétants, la partition de Barry s'adapte à l'esprit de chaque scène avec une grande souplesse. Se faisant tour à tour discrète et douce, chaude puis austère, voire rude, violente, elle atteint une grande puissance de suggestion dramatique lors du final, que je me garderais de dévoiler, ne voulant pas gâcher le plaisir de sa découverte à ceux qui n'ont pas vu le film.

J'ai fait tout ce que j'ai pu pour que **Black Hole** soit le meilleur possible des films du genre. Ce que je ne sais pas maintenant, c'est ce que **Black Hole** fera pour moi... »

(3) Danny Lee (Oscar pour l'**Apprentie sorcière**) mit au point les effets spéciaux mécaniques.

(4) Blue screen : procédé de transparence électronique. Le sujet principal de la prise de vue est placé devant un fond bleu (noir ou blanc pour les « mattes » noir et blanc). Par ce procédé, on peut combiner dans une image le premier plan d'une prise de vue avec l'arrière-plan d'une autre, les parties d'image non nécessaires étant supprimées par « masquage ». Grâce à ce procédé, la superposition d'images est indécelable. Le trucage avec fond bleu est néanmoins plus délicat à accomplir car il faut absolument exclure toute teinte bleue du sujet de la prise de vue.

LA CRITIQUE
Une plongée vertigineuse

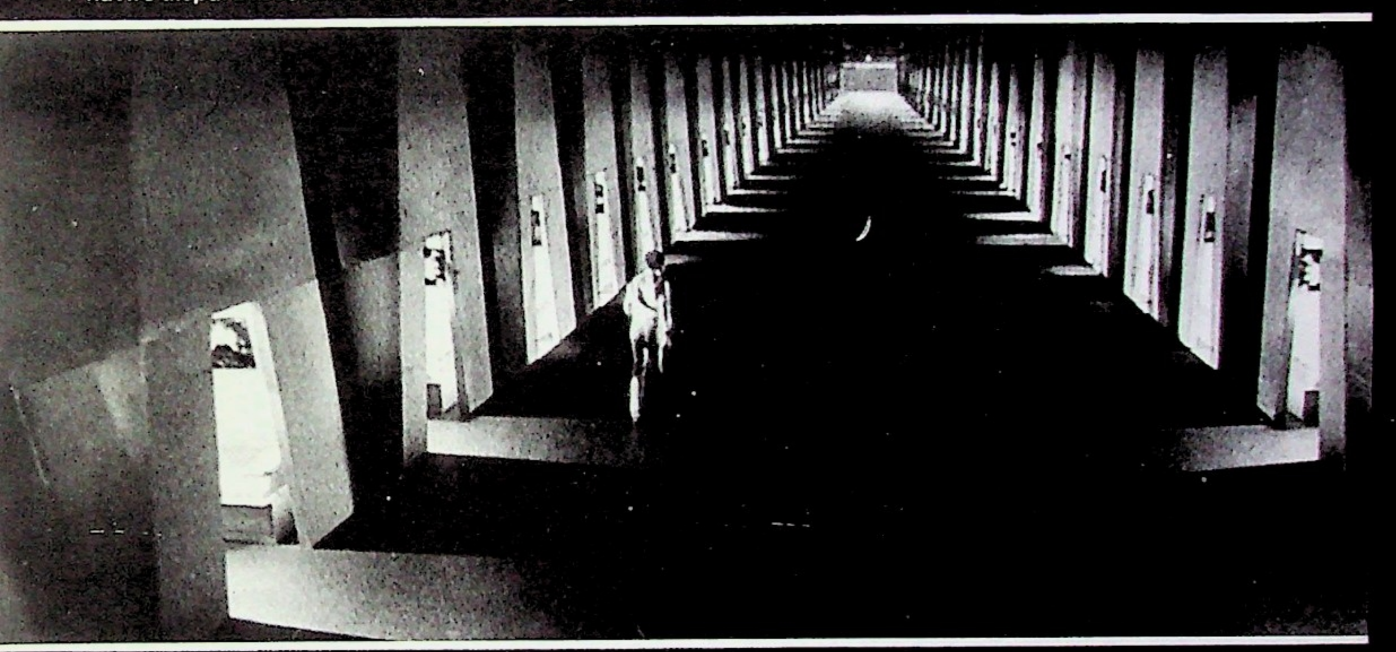
Tout en continuant et s'inspirant du style traditionnel de la maison, **The Black Hole** marque l'arrivée de Disney dans un « créneau » qui était jusqu'alors réservé aux Universal, Fox et autres Paramounts. Que **The Black Hole** soit néanmoins un pur produit Disney, il n'y a pas à en douter. Nous n'en voulons que pour preuve l'histoire, les personnages et la perfection technique du film.
L'histoire est simple — trop sans doute. Le scénario de **The Black Hole** pêche en effet quelque peu par sa « linéarité », rappelant en cela les belles aventures ou les contes de fée de notre enfance.
Sa thématique n'est pas sans évoquer **20 000 lieues sous les mers** et **Fantasia**. La première référence est évidente : « Cygnus/Nautilus », Capitaine Reinhart/Capitaine Nemo etc... et les interprètes du film, Jo Bottoms, Maximilien Schell, ont volontiers reconnu au cours de plusieurs interviews les similitudes entre les deux films. La seconde référence ne deviendra évidente que lors des dernières minutes du film qui, toutes empreintes d'une religiosité profonde, font immanquablement penser à la conclusion de **Fantasia**, mêlant habilement **Une Nuit sur le Mont Chauve** et l'**Ave Maria**. Les personnages et la perfection du film s'inscrivent également dans une tradition bien « Disneyesque » : le robot Vincent n'est pas un petit cousin de R2-D2 mais bien un parent de Mickey Mouse. Ses altercations avec Bottoms proviennent en droite ligne des querelles opposant Dean Jones à Herbie, la célèbre « **Coccinelle** ». Refusant de suivre le « modèle » **Star Wars**, **The Black Hole**, un peu puritain comme toutes les productions de la maison, ne nous présente aucune jeune fille en détresse, aucun preux chevalier — ce qui d'ailleurs nuit au film dans la mesure où les raisons qui poussent les personnages à agir manquent de force et, par là-même, empêchent le spectateur de s'identifier plus complètement avec l'histoire. Yvette Mimieux, interprétant une télépathe à la recherche de son père (tué par Reinhart) semble avoir du mal à s'intégrer à son personnage. Maximilien Schell, par contre, joue un Reinhart inquiétant, oscillant entre le génie et la folie. Descendant futur du James-Mason-Nemo, Schell-Reinhart est à la fois séduisant et dangereux. Sa relation avec le robot Maximilien, qu'il a construit et qu'il craint, est magistralement rendue dans plusieurs scènes-clés. A ses côtés, Anthony Perkins, Jo Bottoms et Robert Forster palissent un peu. Il reste, heureusement, Ernest Borgnine, vétéran d'Hollywood, pour nous donner une interprétation convaincante d'un savant un peu lâche, un peu fourbe qui n'est pas sans rappeler le Dr. Smith de la série TV **Lost in Space**.
Les acteurs principaux du film sont finalement, au-delà de toute analyse, les impressionnants effets spéciaux, qu'il s'agisse des robots (Vincent ou Maximilian), des Astronefs (inoubliable Cygnus, summum de la mode « high tech », Nautilus du futur), ou des scènes spatiales. Là encore, la tradition de perfection propre aux productions Disney a été suivie. **The Black Hole** est un chef-d'œuvre visuel qui propose une vision de l'espace résolument non-technologique — contrairement à **Star Wars**. Le merveilleux visuel rejoint ici le merveilleux tout court : châteaux dans l'espace, costumes d'amiral, méchants gnomes, dragons, taciturnes silhouettes moyenâgeuses ; derrière le « Nautilus » qu'il veut être, le « Cygnus » cache en ses flancs tout l'univers de féerie auquel nous a habitué Disney. Comment se fait-il alors qu'un tel film marque en même temps un si profond changement, très bien compris tant par le Studio que par la presse américaine ? Deux facteurs importants, font que **The Black Hole** n'est pas, pour Disney du moins, un film comme les autres.
Tout d'abord, c'est le premier film dans toute l'histoire de la célèbre maison de production à être côté « PG » (Parental Guidance) au lieu de « G » (General Public) par la Motion Picture Association of America — et cela à cause de l'intensité des dernières scènes, ainsi que de l'usage de quelques mots tels « Damn » ou « Hell » répartis chichement dans le film. Cette différence, apparemment mineure, est en fait capitale quand on considère qu'il s'agit d'un film de Disney. Elle a déjà valu au Studio de nombreuses plaintes de parents, d'actionnaires etc... Plus important, elle montre que Disney est résolu à changer son image de marque « **Walt Disney presents**... » de divertissements inoffensifs pour enfants et à s'engager de plein pied dans un marché sinon adulte mais tout au moins d'adolescents (les statistiques démographiques y sont probablement pour quelque chose). **The Black Hole** est donc un premier pas, certes bien timide, mais il laisse entrevoir le futur dans tous les sens du terme. Le budget du film — le deuxième facteur mentionné ci-dessus — 20 millions de dollars ne laisse que peu de doutes sur l'importance du pari engagé par Disney.
Ce pari, a-t-il finalement été gagné ? Si l'on en croit les chiffres relevés aux box-offices américains et britanniques, oui. **The Black Hole** est un succès. Pourtant, force nous est de constater que ce succès est réalisé précisément auprès du public traditionnel de Disney : les jeunes enfants. Les adultes, plus critiques et moins impressionnables, sont plus sensibles à la lenteur, voire l'absence, de scénario. Seule la fin de **The Black Hole** est à la hauteur des prétentions ou des moyens engagés : profondément religieuse, elle présente une vision plutôt sombre du cosmos. Le Trou Noir acquiert alors toute son importance et sa signification non seulement vient justifier le film, mais en explique le déroulement. Car d'une certaine façon, **The Black Hole**, comme tout Conte de Fée, n'est ni plus ni moins qu'une parabole. Image même de la science (telle qu'elle peut être vue par un regard religieux), Reinhard est accompagné de son double maléfique, Maximilien. Si Maximilien est le « démon » de Reinhart, Vincent est celui de Bottoms, une espèce de conscience/ange gardien qui va le pousser à se sacrifier, mettant ainsi au service des autres ses meilleures qualités. Les tentations lucifériennes sont omni-présentes : Anthony Perkins cède au charme de Reinhardt, Ernest Borgnine tente de persuader Bottoms d'abandonner ses compagnons etc... Si l'on considère **The Black Hole** dans cette optique, le film acquiert alors une dimension différente. On est là bien loin des films Disney avec Dean Jones ou Julie Andrews. **The Black Hole** mérite, à ce titre, d'être jugé avec plus d'attention qu'il semblerait en mériter. Derrière la féerie, il se pourrait qu'il y ait là l'amorce de futures tentatives pour donner au Cinéma de Science-Fiction chez Disney un ton personnel, individuel et, en tout cas, digne d'intérêt.



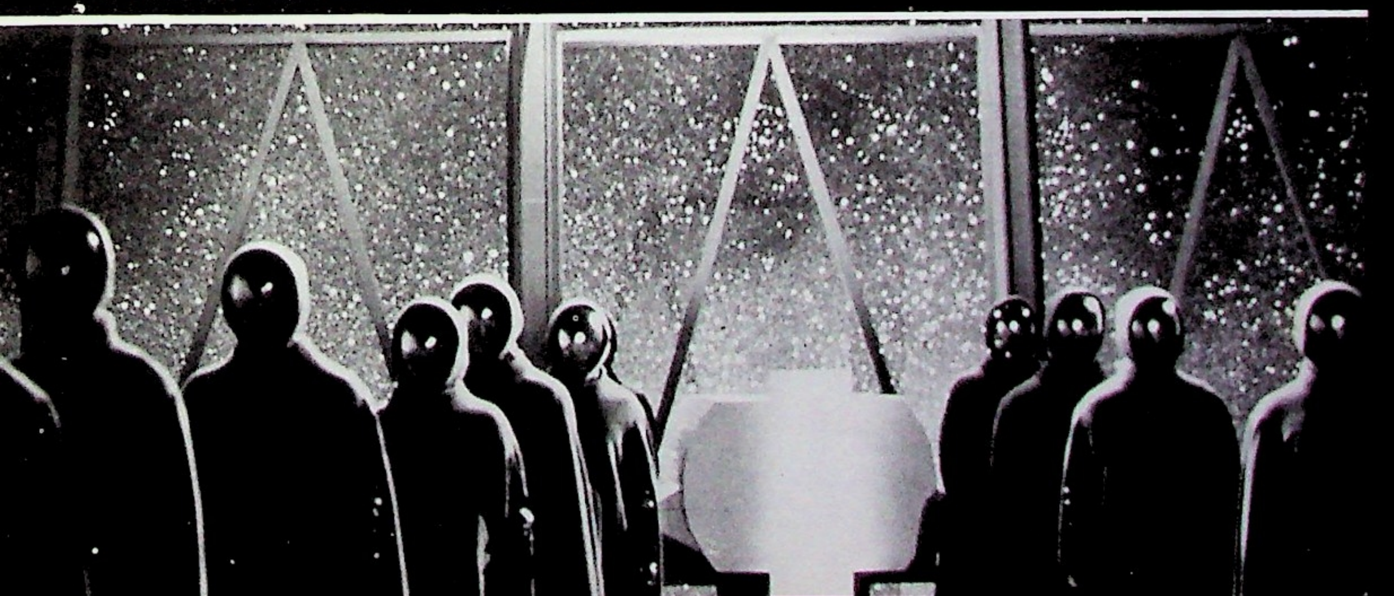
JEAN-MARC LOFFICIER



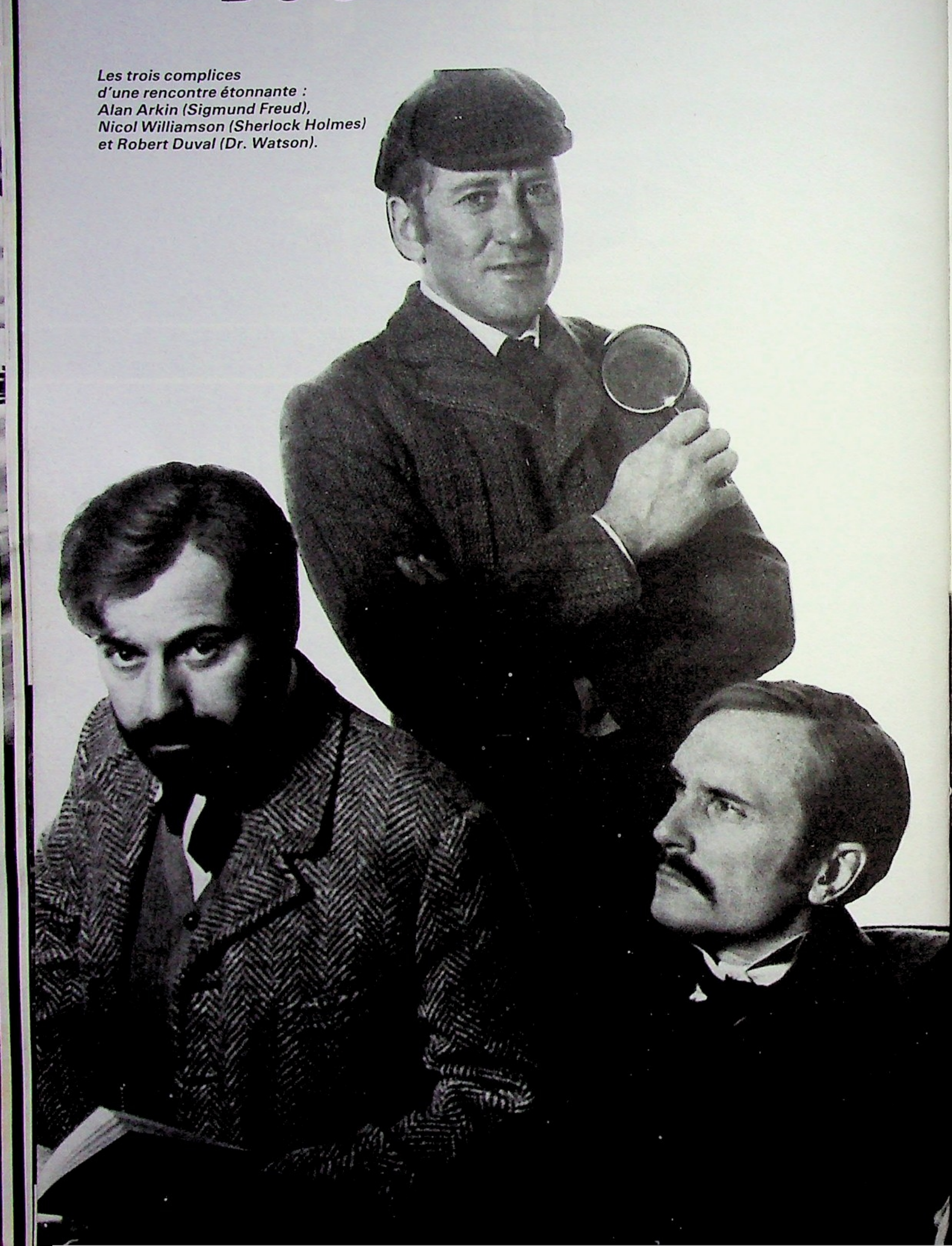
Maximilien Schell est le redoutable commandant du Cygnus, navire disparu recélant en son bord d'étranges secrets...



... dont l'équipage lui-même, composé de silencieux robots et hommes en cagoules, est loin d'être rassurant.



De Sherlock Holmes



Les trois complices d'une rencontre étonnante : Alan Arkin (Sigmund Freud), Nicol Williamson (Sherlock Holmes) et Robert Duval (Dr. Watson).

à Jack l'Eventreur

L'univers coloré d'un cinéaste passionné

*Des amoureux en fâcheuse posture :
Mary Steenburgen (Amy) et Malcolm McDowell (H.G. Wells).*



Nicholas Meyer a opéré une entrée foudroyante dans le cinéma en tant que scénariste-réalisateur de **C'était demain** *: ce film, d'une grande justesse de réalisation, savait allier la fraîcheur d'inspiration et l'intelligence du message : deux qualités qui constituent peut-être les secrets essentiels de sa réussite dans notre pays, au milieu d'une production nationale trop souvent entachée de grisaille et d'intellectualisme prétentieux. Comme sait si souvent le faire le cinéma anglo-saxon,* **C'était demain** *nous a rappelé que le cinéma dit « commercial » pouvait avoir ses lettres de noblesse, qu'expression et spectacle ne s'excluent pas forcément comme, faute de moyens ou d'imagination, notre école française voudrait trop fréquemment nous le faire croire ces derniers temps.*
Le succès du film de Mayer — qui devrait bien faire réfléchir nos producteurs et distributeurs quant à ce que le public français désire trouver en matière de cinéma — n'a d'ailleurs pas échappé à la distribution française : celle-ci nous a sorti dans sa lancée, sous le titre aberrant de **Sherlock Holmes attaque l'Orient-Express**, *un film dont Meyer est le scénariste, après en avoir été l'inspirateur avec son livre :* **The 7 % Solution.**
Nicholas Meyer ne manquant pas de projets, il est donc, parmi les nouveaux venus du cinéma d'outre-Atlantique, un de ceux dont on peut beaucoup attendre. Exprimant d'emblée la bonne humeur et la chaleur que laissait espérer **C'était demain**, *c'est dans la foulée d'un accueil sympathique et dénué sans ostentation de tout formalisme qu'il s'est confié, nous livrant, à l'image de son œuvre, nombre de réflexions sérieuses sous le couvert d'un sourire que rien ne semble devoir ébranler.*

entretien avec
NICHOLAS MEYER

Vous avez déjà une carrière multiple : romancier, scénariste, et récemment, avec **C'était demain,** *réalisateur : pourriez-vous nous la présenter ?*

Vous savez, romancier, je le suis devenu presque par accident. En fait j'ai toujours beaucoup aimé le cinéma. J'avais treize ans quand j'ai vu le film de Michael Anderson, **Le tour du Monde en 80 jours**. J'aimais déjà énormément Jules Verne, mais cela a été comme une révélation déterminante pour me donner envie de faire du cinéma. Mon projet, à l'époque était bien évidemment... **Le tour du Monde en 80 jours**. On y a travaillé cinq ans ! J'étais Philéas Phog et mon meilleur ami — qui est à présent monteur — était Passe-Partout. C'était un film de copains, fait dans les fins de semaines, les vacances, etc. On l'a commencé à treize ans, et terminé à... dix-huit ! Puis j'ai fait mes études à l'Université d'Iowa, j'ai écrit des scripts, des pièces. J'étais déterminé à être metteur en scène. Je suis rentré à New York où j'ai travaillé, de 68 à 71, chez Paramount, où je m'occupais de publicité. La nuit je travaillais à des scripts, et aussi à un roman. Puis j'ai décidé de tenter ma chance à Hollywood. Là, cela a mieux marché. Je travaillais toujours sur des scripts, et j'ai ainsi participé à un film à petit budget, et à deux films pour la télévision.

C'est à Hollywood que votre carrière a donc vraiment démarré ?

Oui. Disons que j'ai commencé à gagner un peu d'argent ; la vie était belle ! Mais à cette époque il y a eu grève dans le syndicat des écrivains : c'était du coup interdit d'écrire. Il fallait aller manifester trois heures par jour devant les studios. Cela m'a causé beaucoup de tracas. C'est alors que j'ai commencé ma carrière de romancier. J'ai écrit un roman policier, *Target Practice*, qui essayait de mêler la littérature de détective classique avec des événements réels, le tout sur la toile de fond de la guerre du Vietnam — un petit côté politique, donc. Ce n'était pas très bon.

C'est ensuite qu'est venu La solution à sept pour cent, *dont a été tiré le film intitulé en France :* **Sherlock Holmes attaque l'Orient-Express ?**

Oui. Un roman qui a une origine très compliquée. Mon père était psychanaliste, et, quinze ans plus tôt peut-être, je lui avais demandé un jour s'il était un disciple de Freud. Il m'avait répondu que ce n'était pas là le problème, car quand il recevait un patient, il l'écoutait, le faisait parler par des questions appropriées ; « je regarde comme il vit », m'avait-il expliqué,« fais attention à ce qu'il dit, à ce qu'il ne dit pas, à ses vêtements ; je recherche partout des indices sur ses motivations ». Tout de suite m'a sauté aux yeux le fait que cela ressemblait au travail d'un détective ! Et il en a convenu sans mal (1). Cette idée n'a pas cessé de tourner dans ma tête. Quand j'ai eu vingt-trois ans, j'ai relu les histoires complètes de Sherlock Holmes. Elles avaient pour moi le même charme, très ingénieuses, parfois tristes à la fin. Et j'avais toujours été frappé par le fait qu'au cinéma, Watson apparaissait en général comme un idiot, ce qui n'est nullement conforme au personnage, qui est avant tout le narrateur et l'ami intime de Holmes. J'avais toujours en mémoire cette conversation avec mon père. Et je me suis posé la question : est-ce que Conan Doyle connaissait Sigmund Freud ? Cela a été le point de départ.

Mais pourquoi l'aurait-il connu ?

J'avais découvert que Conan Doyle était médecin, ophtalmologiste, et qu'il avait passé six mois à Vienne pour parfaire ses connaissances dans cette science. Par ailleurs, l'un des premiers écrits de Freud concernait l'emploi de la cocaïne et plus généralement les problèmes d'anesthésie pour les opérations des yeux. Alors, pourquoi pas ? C'est comme ça qu'a vraiment commencé ma carrière de romancier, un peu par accident, comme je vous l'ai dit. Et le roman, à ma grande surprise, a eu un très gros succès.

Et pour **C'était demain**, *comment cela s'est-il passé ? Car il y a aussi un roman...*

Oui, mais qui s'est élaboré, peut-on dire, en même temps que le film. Une de mes connaissances de l'Université d'Iowa, m'a contacté un jour en me disant qu'il avait une idée, qui lui avait été inspirée par mon roman, et qu'il en avait déjà écrit une soixantaine de pages. Il souhaitait que je le lise, et lui fasse des critiques et des suggestions.

Le point de départ était donc La solution à sept pour cent *?*

Ah oui ! Il avait été publié aux États-Unis en 1975. Il a été classé troisième parmi les best-sellers, après *Les Dents de la Mer*, de Benchley, et *Centenial — Colorado Saga* — de Mitchener. Quarante semaines parmi les best-sellers pour un roman que j'avais écrit pour m'amuser ! Après cela j'avais imaginé une autre histoire de Holmes, *The West-End Horror*, qui avait aussi été aux best-sellers pendant trois mois. Et puis il y avait eu *Man House*. Pour en revenir à notre histoire, j'ai donc lu les soixante pages de cet ami. Je n'étais pas très enthousiasmé par un certain nombre de choses, mais l'idée m'a paru passionnante. J'ai donc tout de suite acheté les droits, et partant de l'idée, j'ai commencé un script, sans m'occuper des détails du roman. Mon ami continuait de son côté. Puis je lui ai montré mon script. Cela lui a plu et il s'est opéré une sorte de refonte de son roman à partir du script.

Et quelle était votre expérience avant **C'était demain** *— sur le plan technique ?*

Nulle... à part **Le tour du Monde en 80 jours** !

Le financement de ce film a-t-il été difficile à trouver ?

Non, pas vraiment, car, quand j'ai eu terminé le script, je suis allé voir mon associé, Herb Jaffe, et le lui ai montré en lui disant que je voulais le mettre en scène. Il l'a lu rapidement et le produire l'a tout de suite intéressé. Alors, cela a été simple : nous avons couru les studios, notre discours était bref : voici le script, voici le producteur, voici le metteur en scène. Le budget est de quatre millions de dollars. Oui ou non ? Il n'y avait pas de discussion. Nous avons essuyé beaucoup de refus, avant que Warner Bros et Orion Pictures disent oui en même temps, sans être très rassurés...

Et ce budget a-t-il été respecté ?

Oui. En fait, nous avons terminé le tournage avec trois jours d'avance, mais les effets spéciaux ont englouti tout ce qui restait.

---

(1) On notera avec intérêt la remarque que Holmes fait à Freud à la fin du film *Sherlock Holmes attaque l'Orient-Express*, le comparant justement à un détective...



Nicholas Meyer dirigeant ses interprètes, Mary Steenburgen et Malcolm McDowell.

Comment avez-vous choisi vos trois comédiens principaux, Malcolm McDowell, David Warner et surtout Mary Steenburgen, qui est peu connue ?

On en a beaucoup discuté, comme cela se fait toujours. Mais vous savez, il y a quatre points à considérer pour le choix d'un comédien : 1) Qui voulez-vous ? 2) Qui veut bien de vous... ? Bon, d'accord, j'ai envie, par exemple, de Jack Nicholson. Mais Jack Nicholson a-t-il envie de tourner avec moi ? 3) Le budget 4) Le Studio. Les Studios veulent toujours des « stars », qu'il est toujours difficile de gagner à soi... J'ai rencontré près d'une quarantaine de comédiennes, toutes très agréables. Au début, j'imaginais Amy blonde, avec des yeux bleus, parlant très vite, comme les gens des villes... Puis est venue Mary Steenburgen, brunette, parlant très lentement — elle est de l'Arkansas — et j'ai eu le réflexe immédiat de changer tout ce que j'avais imaginé. Il y avait quelque chose qui faisait que c'était elle, Amy, par-delà les apparences premières. Malcolm et David sont deux comédiens pour lesquels j'avais déjà beaucoup d'admiration. Ils ont accepté tout de suite. Pour moi, c'était presque comme dans un rêve.

Est-ce que vous avez travaillé avec les comédiens ? Vous est-il en particulier arrivé de changer le texte ?

J'avais demandé, pour préparer le tournage, cinq jours de répétitions. Cela s'est fait dans un petit bureau, avec quelques chaises seulement. Et nous avons beaucoup discuté. S'il m'était suggéré de faire des modifications, je n'avais pas de raison d'y rester sourd. Mais il y avait des petits problèmes qui nous contraignaient. Par exemple, il fallait que Welles, en particulier, emploie un langage « victorien » ; c'était difficile à improviser. Pareil pour son adversaire. Les changements, dans ce cas, devaient donc être écrits, préparés à l'avance. Pour Mary Amy, cela ne posait par contre aucun problème. Et j'aime laisser une certaine liberté aux acteurs. Par exemple, si l'un d'eux me demande une autre prise, je la fais, même si moi j'ai déjà ce que je veux, parce que lui peut parfois apporter par son travail davantage que ce que vous imaginez. Même si ce n'est pas mieux que ce que je prévoyais, cela peut me suggérer une autre idée. Selon moi, l'acteur ne peut être le meilleur juge de son travail, mais il peut sentir qu'il y a mieux, ou autre chose à faire. De toute façon, ce n'est pas à cela qu'on perd vraiment du temps pendant un tournage.

Vous paraissez n'avoir pas voulu que Jack l'Eventreur soit complètement noir, antipathique...

Non, en effet, parce que je ne crois pas que la vie soit elle-même strictement divisée entre le Bien et le Mal. Si le personnage est complètement mauvais, il perd du même coup toute force de conviction. Il ne faut pas tomber dans le style bande dessinée. Toutefois, il ne faut pas non plus des personnages trop compliqués. Mais en fait, Jack ne m'intéresse pas considérablement. Sur le plan du mal, il est une broutille comparé à des gens comme Hitler. Il est seulement pour moi un symbole de la force destructrice et barbare qui réside dans la nature humaine. Wells, c'est l'autre face : il est rationnel, civilisé ; il a de la compassion.

Et à propos du couple Wells-Amy, un mot revient souvent dans les interviews que vous avez pu donner jusqu'à ce jour : romantique. Pensez-vous plus généralement que le romantisme manque trop souvent au cinéma actuel ?

C'est vrai que c'est un couple très romantique. Pour ce qui est du cinéma actuel, c'est difficile de répondre : on ne peut pas généraliser. Vous avez bon nombre de films dans lesquels subsiste le romantisme, de **Manhattan** à **Apocalypse Now**, sous des formes très variées. Mais je crois que dans **C'était demain**, la « romance » provient aussi d'un tas de facteurs dont je ne suis pas l'auteur, et

L'imagination des spectateurs est le meilleur allié des effets...

qui se mêlent à ce que peut contenir dans ce sens le scénario proprement dit : le jeu très particulier de Mary Steenburgen et de Malcolm McDowell, San Francisco...

On a souvent dit qu'il fallait avoir un style : film d'horreur, science-fiction, histoire d'amour, suspense, etc. **C'était demain** *prend le contre-pied de cette affirmation : c'est un mélange de style. Pensez-vous que ce soit donc toujours valable ?*

Oui, pourquoi pas ? La vie n'est pas un film de genre... Elle est toujours une combinaison. L'un des auteurs pour lesquels j'ai le plus d'admiration est Shakespeare *Le Roi Lear* ou *Romeo et Juliette* ont beau être des tragédies, elles contiennent beaucoup de comédie. La seconde est très drôle par moments, jusque dans la façon qu'ont les deux adolescents de s'aimer. En fait cette pièce ne tourne au tragique qu'avec la mort de Mercutio. Je pense que les meilleures œuvres d'art, quelle que soit leur nature, sont celles qui combinent plusieurs niveaux. Sinon, la perception de l'œuvre est immédiate. C'est particulièrement vrai des arts qui, comme le cinéma, sont liés au temps, si vous voulez intéresser jusqu'au bout vos spectateurs. A la limite, le mélange des genres est un des moyens les plus sûrs de créer une « énigme ». Et un des plus naturels.

C'était demain, *procède donc d'une conception artistique précise ?*

Oui. Dans ce film, j'ai volontairement mêlé au moins cinq niveaux : la science-fiction, le thriller, la romance, la comédie et un côté... disons : sociologique ; un peu cynique même. C'est l'influence de la télévision qui a beaucoup fait pour canaliser l'expression cinématographique. Il est évident que si vous ne limitez pas les niveaux auxquels vous situez le film, vous ne savez pas comment le « vendre ». Disons que c'est une facilité commerciale.

Quand Jack vient voir la fille, qu'il va presque aussitôt égorger, avec son bouquet de fleurs il a tout l'air de la connaître. Pourtant ce n'est pas évident : on n'a pas le sentiment de l'avoir déjà vue...

C'est la vendeuse du magasin où il achète, à un moment, un vêtement...

Cet achat n'est évoqué que par un flash, à travers la vitre du magasin. On n'a même pas le temps de la voir vraiment, encore moins de se souvenir d'elle. Y a-t-il eu une coupure ?

Non. Je reconnais que c'est une maladresse de ma part. Mais Jack a une sorte de magnétisme, c'est un séducteur. Si le spectateur ne comprend pas quand il a précisément rencontré cette fille, cela ne me paraît pas important et c'est peut-être pourquoi je n'ai pas été vraiment attentif à la logique de cette scène. Il y a beaucoup de choses dans le film qui sont un peu... je dirais : impressionnistes. Qui ne collent pas vraiment à la logique du réel. Par exemple quand on « repêche » la Noire avec un treuil. Un policier m'a fait remarquer que cela ne se passait jamais de cette façon. Mais est-ce important, par rapport à l'impact de l'image sur le spectateur ?

Vous avez été très discret sur le plan de la violence, et même sur celui de l'érotisme. On ne « voit » pas les meurtres. Est-ce que cela procède d'une prise de parti contre certaines des tendances les plus affichées du cinéma actuel ?

Quand je vois de la violence au cinéma, je me dis toujours que ce n'est pas, contrairement aux apparences, « réaliste » : le sang n'est pas du vrai sang, par exemple, cela commence par là. Et finalement, je trouve que l'effet est diminué. Cela fait partie des scènes où, si l'on réfléchit bien, le « trucage » est le plus ostensible. L'imagination du spectateur est par contre le meilleur allié des effets. Prenez la scène de meurtre de **Psychose** : on ne voit rien. C'est pourquoi je ne pense pas que ce soit toujours une bonne chose que de photographier « littéralement » la violence. Mais il ne faut pas là non plus généraliser. Je vous ai dit que j'aimais particulièrement Shakespeare ; pourtant, que de violence, dans ses pièces — prenez par exemple *Titus Andronicus* ! Mais il y a au théâtre une tradition de l'illusion sur la scène, et ça marche. Je crois aussi que dans certains films, c'est tout à fait à propos de montrer la violence sous sa forme crue. Mais **C'était demain** est une fantaisie, une sorte de rêve presque. Je pense qu'il est plus intéressant d'y user de l'imagination des spectateurs. C'est vrai aussi du voyage dans le temps. Je ne suis pas George Pal : je n'avais pas un budget énorme, je ne suis pas un spécialiste des effets spéciaux. Je me suis servi de mon expérience de réalisateur à la radio : la radio repose beaucoup sur l'imagination de l'auditeur : j'ai finalement, pour cette scène, transformé la vision cinématographique en une « vision » radiophonique, en mettant bout à bout un assemblage de voix différentes, évocatrices, soutenues par des effets de lumière pour occuper les yeux des spectateurs. L'intention était qu'ils ne voient rien, mais que par contre ils écoutent. La violence est tout le temps présente dans ce qu'évoquent ces voix...

Et pour l'érotisme ?

J'ai filmé une scène où l'on voit Wells et Amy au lit : une scène charmante, amusante. Mais le script contenait des moments où par exemple Amy parlait de la pilule — Wells n'y comprenait rien — ou lui demandait son signe astrologique. Mais c'était trop long et cela ne faisait pas avancer l'action : j'ai donc coupé. Si l'érotisme m'avait paru approprié, ou la violence, je les aurais utilisés. J'ai actuellement un projet assez compliqué, d'après un roman canadien de Robertson Davis, dans lequel il y a beaucoup de sexe et de violence. C'est une question de style et de ton.

Vous faites débarquer Wells et l'Eventreur à San Francisco. Etait-ce pour la commodité du tournage, ou pour une raison précise ?

Non, pas tellement pour le tournage. Los Angeles eût alors été encore plus pratique. Mais San Francisco était à mes yeux parfaite : c'est joli, moderne. Il n'y a pas de racines comme Paris, mais c'est une des plus belles villes du monde, qui présente de surcroît le paradoxe d'être très « victorienne ». En cherchant les lieux de tournage, j'ai découvert nombre de sites qui étaient tout à fait dans ce style. Wells s'y trouvait comme chez lui... ou presque ! J'avais été également frappé par l'architecture du Hyatt Regency, qui me rappelais **The Shape of Things to Come**. Et j'ai appris par la suite que l'architecte aimait **Things to Come** et s'en était inspiré...

On note dans votre film un certain nombre de références, voire peut-être d'hommages : la scène du taxi dans lequel monte Wells rappelle la poursuite de **Bullitt** *— la machine rappelle le Nautilus du* **20 000 lieues sous les mers** *de Richard Fleischer ; on pense aussi à* **C'est arrivé demain** *de René Clair...*

Très franchement, il y a beaucoup de références. Parfois même inconscientes. Je vais vous en donner un exemple qui, sur le moment du tournage, n'était pas volontaire du tout, dont je n'ai pris conscience qu'après : quand Jack est dans la machine à la fin et comprend que Wells va le « vaporiser » et donc le faire disparaître, il a un signe de tête très particulier, et une mimique. C'est moi qui les ai demandés à David Warner. Et plus tard seulement, je me suis souvenu que, à la fin du **Troisième**

suite page 22



Guidé par son chien fidèle, Holmes part sur les traces de son ennemi juré, le professeur Moriarty.

Sherlock Holmes attaque l'Orient-express

Conan Doyle sur le sofa

On peut se demander si s'être servi de **C'était demain** pour lancer Sherlock Holmes, au nom de leur commun auteur, Nicholas Meyer, aura été une bonne chose, car la confrontation affichée des deux films a toutes les chances de rendre bien décevant le second.

Meyer, avec son habileté éprouvée, nous entraîne cette fois à Vienne, puis à travers l'Europe, sur les traces de Sherlock Holmes et de son fidèle Watson, pour nous décrire ce qui s'est passé durant trois années qui, dans la carrière fournie de ce héros, semblent occupées par un vide inexplicable.

Qu'a-t-il donc fait ? Eh bien, ingénieusement piégé par Watson, il s'est laissé entraîner dans la capitale autrichienne jusqu'au cabinet du Docteur Sigmund Freud, pour être désintoxiqué et perdre l'habitude de se droguer à la cocaïne. Et comme les choses eussent été trop simples sinon, il s'est trouvé mêlé à une affaire d'enlèvement d'une jeune actrice par son amant, pour le compte d'un pacha — tout ça parce que ce vilain baron viennois d'amant l'avait perdue au jeu. Quels mœurs !

Deux parties dès lors dans ce film : tout le début, très long et dominé (?) par le jeu abusivement théâtral de Nicol Williamson dans le rôle de Holmes, nous dépeint les cauchemars de celui-ci sous l'effet de la drogue et le début de son traitement. Il faut attendre pratiquement la moitié du film pour que l'action démarre : elle se terminera — mais pas le film ! — par une poursuite en train dont quelques éléments constituent les rares originalités de l'œuvre. La mise en scène, trop lente, est un peu, il faut l'avouer, à l'image du scénario ; nous sommes loin de la fougue et du naturel de **C'était demain**...

Ajoutez à cela un peu de psychanalyse — comment faire autrement en présence de son illustre fondateur ? — qui est le petit garçon qu'on voit par flashes successifs gravir lentement, chaque fois plus haut, le sombre escalier d'une vieille demeure bourgeoise anglaise ? Où va-t-il ? Qui est ce professeur Moriarty — joué par un Laurence Olivier délirant — que Holmes poursuit avec fanatisme, voyant en lui le génie du mal ? Patience : on saura tout, à la fin, à condition de s'être montré suffisamment bon spectateur pour taire en soi l'effort nous permettant de le deviner avant le dénouement.

De toute façon, avons-nous vaiment envie de le savoir ? C'est là tout le problème. Mélanger psychanalyse et intrigue de détective peut être une bonne chose, à condition toutefois à ne pas donner la priorité à la première au point que, tout en la traitant très superficiellement, elle alourdisse la deuxième. Cauchemars, poursuites et flash-back, sans compter la toile de fond psychanalytique, fourmillent de clichés, à l'image du titre français qui, dans le genre, confine au chef-d'œuvre. Et nous montrer que la prétendue misogynie de Holmes a des limites n'est plus une nouveauté.

Le souci du détail que l'on note constamment tant dans la réalisation que dans les décors ou les éclairages ne change pas grand chose à l'affaire : restent le charme discret de Vanessa Redgrave et de Samantha Eggar — jadis révélée par l'**Obsédé** de Wyler et toujours aussi adorable — mais qui passent toutes deux trop furtivement sur l'écran pour combler le vide.

Cette **7 per cent solution**, qui aurait dû, si l'on juge le résultat, rester purement livresque, risque fort de ternir sur le moment l'image que Nicholas Meyer s'était brillamment taillée, voici seulement quelques mois, avec son excellent **C'était demain**.

Ne lui jetons cependant pas la pierre. Il ne tenait pas cette fois les rênes de la mise en scène et, en partie du moins, ceci explique peut-être cela.

BERTRAND BORIE

G.-B.-1976 — *Production :* Universal. *Prod.* — *Réal. :* Herbert Ross. *Prod. Ex. :* Arlene Sellers, Alex Winitsky. *Scén. :* Nicholas Meyer, d'après son roman, « La solution à 7 % ». *Phot. :* Oswald Morris. *Dir. art. :* Ken Adam, Peter Lamont. *Mont. :* William Reynolds, Chris Barnes. *Mus. :* John Addison. *Son :* Gordon McCallum. *Déc. :* Peter James. *Int. :* Alan Arkin (Sigmund Freud), Vanessa Redgrave (Lola Deveraux), Nicol Williamson (Holmes), Robert Duvall (Dr. Watson), Laurence Olivier (Prof. Moriarty), Joel Gray (Lowenstein), Samantha Eggar (Mrs. Watson), Charles Gray (Mycroft Holmes), Jeremy Kemp (Baron Von Leinsdorf), Georgia Brown (Mrs. Freud), Regine (Madame). *Dist. en France :* Shelltrie. 113 mn. Technicolor.

Une rencontre déterminante avec Miklos Rozsa.

suite de la page 20

homme de Carol Reed, le personnage, avant de mourir, faisait la même chose. Par contre je n'ai pas vu ni **Bullit**, ni le film de René Clair.

Vous en connaissez l'histoire ?

Non... (nous résumons brièvement le sujet)... Ah oui, je reconnais que le rapprochement est évident, mais c'est pure coïncidence, très curieuse d'ailleurs ! Par contre, pour le Nautilus, c'est on ne peut plus juste, au point que le bruit de la machine, c'est celui du Nautilus, que j'ai emprunté aux studios Walt Disney... J'avais demandé au décorateur une machine susceptible d'avoir été construite par Wells et d'une extravagance victorienne. Et j'ai pensé au Nautilus du film et lui ai en quelque sorte demandé un mini-sous-marin.

Pour faire parler Wells, avez-vous lu ses romans afin de conformer ses paroles à la « philosophie » qui ressort de ceux-ci ?

Je me souvenais de ses mémoires, j'ai lu une longue biographie de lui. Et puis, vous savez, s'il croyait au départ à l'Utopie, il est mort en 1946, après avoir connu la guerre et les bombes atomiques. Sur sa tombe, il a voulu qu'on écrivît : « Maudits soyez-vous, je vous l'avais prédit ! » **C'était demain** essaye un peu d'expliquer la transformation qui s'opéra entre le début et la fin de sa vie.

Il y a eu une rencontre particulièrement heureuse pour votre film : Miklos Rozsa. Qu'est-ce qui vous a fait le choisir ?

J'avais le sentiment que la musique devait être le reflet de la société de Wells : symphonique, qui puisse refléter également les sentiments. Mais il y avait aussi un côté fantastique, « fantaisie » même. Quand on doit satisfaire à tant de composantes — je n'ai cité là que les principales ! — il n'est pas difficile d'arriver à Rozsa !

Et comment avez-vous travaillé avec lui ?

C'est un homme extrêmement modeste, et cela m'a permis, tout intimidé que je fusse, d'avoir de nombreuses discussions avec lui. Les premières fois, nous parlions de tout : cinéma, littérature, philosophie... Quand nous sommes convenus des passages musicaux, je lui ai demandé deux choses : qu'on utilisât la fanfare de Max Steiner pour Warner Bros, et pour le thème de la montre, au celesta, un air qui est tiré d'un vieux cycle de chansons françaises, « les chansons d'Auvergne », qui ont été réunies par un compositeur du siècle dernier — vous avez une autre citation de ce cycle dans la musique de William Walton pour **Henry V**, à la fin. Il a ensuite travaillé seul, et au bout de quelques semaines m'a invité chez lui ; je m'y suis donc rendu un vendredi après-midi, avec mon monteur qui était lui aussi très intéressé par la musique. On a parlé de tas de choses pendant trois heures avant d'en venir au sujet de notre visite... Puis nous sommes allés dans sa pièce de travail, et à partir de là, chaque vendredi, nous avons recommencé : le thé, la conversation, le travail...

Mais vous êtes vous-même très préoccupé par la musique. Avez-vous suggéré certaines idées précises ?

Oui, à deux reprises. D'abord quand Amy découvre le journal annonçant sa mort après le petit voyage de deux jours dans le futur. J'ai fait remarquer à Rozsa que sa musique reflétait fort bien le fait que quelque chose de terrible se préparait, mais quelle était en fait la première pensée d'Amy en voyant le journal, et surtout la date ? « Hebert n'est pas fou, c'est vraiment un génie, il m'a réellement transportée ! » A ce moment, il m'a dit : « Oui, oui, je comprends... » Il a revu sa musique, y a introduit le thème d'amour avec mélancolie, c'était exactement ce que je voulais. Et puis il y a eu le passage où par flashes on passe sans cesse de l'appartement où Amy se réveille et prépare son départ en catastrophe au commissariat où Wells supplie qu'on envoie quelqu'un chez elle : je lui ai demandé que ce soit la musique qui unifie l'ensemble par-delà les ruptures du montage. Et quand il a eu terminé sa composition, j'ai senti qu'il m'avait aidé par sa musique à mieux comprendre mon propre film...

Vous le lui avez d'ailleurs confié dans une lettre, par la suite...

Oui, une lettre très importante, car non seulement l'éloge que nous y faisions, Herb Jaffe et moi, de sa musique, était profondément sincère, mais aussi parce que nous avions eu beaucoup de mal à imposer Rozsa — et surtout ce type de musique — à Warner Bros, où on ne jurait que par le rock et des musiques de ce genre et j'ai dit à Herb d'« oublier » la lettre dans les mains de journaux professionnels. Et si un projet se présente qui me paraisse réclamer Rozsa, j'aimerais beaucoup retravailler avec lui...

BERTRAND BORIE

L'Orient-Express ou le Train des Epouvantes...



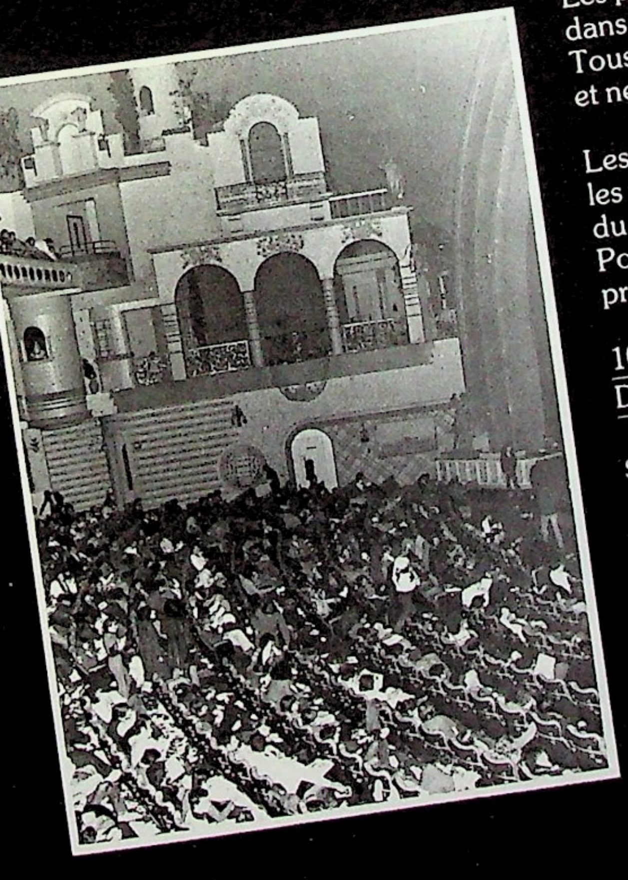
NOVEMBRE 1980
10e Anniversaire du Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction

Le Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction, organisé sous le haut patronage du Secrétariat d'Etat à la Culture, du Centre National de la Cinématographie, et de la Ville de Paris, aura lieu, pour sa dixième année consécutive, à Paris, au GRAND REX (2 800 places), du 13 au 23 novembre 1980.

Le Festival présentera des longs métrages inédits en compétition, des avants-premières mondiales en présence des réalisateurs, des sections informative et rétrospective, et des courts métrages de différents pays, dans les catégories Epouvante, Science-Fiction, Merveilleux.

Les projections auront lieu tous les soirs dans la grande salle du Rex, de 20 h à 24 h. Tous les films sont différents et ne seront présentés qu'une seule fois.

Les spectateurs intéressés peuvent obtenir les renseignements nécessaires auprès du Secrétariat (inscriptions à partir de septembre). Pour toute demande de réponse individuelle, prière de joindre une enveloppe timbrée.



10e FESTIVAL INTERNATIONAL DE PARIS DU FILM FANTASTIQUE ET DE SCIENCE-FICTION

Secrétariat : 9, rue du Midi, 92200 Neuilly-France
(tél. : 745.62.31)

LA NOUVELLE VAGUE



Une nouvelle expérience
dans le mauvais goût.

HORRIFIQUE AMÉRICAINE



Une peinture au vitriol
d'un trio d'assassins.

entretien avec WILLIAM LUSTIG
Le traumatisme de Tom Savini

Pouvez-vous nous résumer en quelques mots votre carrière ?
Eh bien, j'ai commencé très jeune comme assistant au montage, puis j'ai été amené à m'occuper de production, en tant qu'assistant-réalisateur ; j'ai travaillé sur le film de Carlo Ponti, **The Rip-Off** et sur **Communion** d'Alfred Sole. J'ai également co-produit et effectué le montage de **The Dream Factory** qui remporta d'ailleurs un certain nombre d'Oscars. Par la suite, je fis deux films érotiques pour le marché américain qui obtinrent un vif succès.

***Maniac** constitue votre première approche du cinéma d'horreur ?*
Oui, mais j'ai été un fan du cinéma d'épouvante toute ma vie : Je suis un grand amateur des films de la Hammer et de l'Amicus, également de Dario Argento et Mario Bava. Tous ces gens eurent sur moi une influence prépondérante, car j'ai été nourri de leurs films. Je suis né à New York et il y a un endroit, la 42e rue, qui est rempli de cinémas. J'y passais des journées entières à voir des films, séchant ainsi mes cours à l'école ! Dans ces cinémas-là, ce sont principalement des films d'épouvante ou d'action qui sont projetés. J'ai découvert ainsi les films de Sergio Leone, pour lequel j'ai une grande admiration.

Quel âge avez-vous ?
27 ans, j'ai commencé dans le métier quand j'avais 15 ans, bien que j'étais déjà payé comme un professionnel.

*Comment en êtes-vous venu à travailler pour **Maniac** ?*
Joe Spinell et moi nous sommes rencontrés alors que je travaillais avec Phil d'Antoni, producteur de films comme **French Connection**, **Bullit**, etc... Nous devînmes amis et décidâmes de faire un film ensemble, mais Joe est souvent très demandé comme acteur et ce projet n'aboutit pas. Puis, un jour, alors que je tournais mes films érotiques (en été 79), Joe se mit à écrire le scénario de **Maniac**, puis à s'attaquer à la préproduction. Il me confia alors qu'il refuserait à l'avenir, après **Cruising** (le dernier film de William Friedkin) tout travail afin de préparer sérieusement **Maniac**, car, me dit-il, « toi et moi sommes capables de réaliser le meilleur film d'horreur qui soit ! ». Nous sommes en effet tous deux de très grands fans de ce genre de films, et pendant le tournage, on se plaisait, lui et moi, à rajouter le plus de sang et d'action possibles ! On voit toujours des films d'horreur réalisés par des gens qui ont peur de cela. Notre but était d'en faire un *vraiment* excellent, qui plaise au public.

*Il est certain que dans **Maniac**, vous ne vous imposez pas de limites, au niveau de l'horreur...*
On a voulu dépasser ces limites, aller plus loin. Là où le cinéma ne s'est presque jamais aventuré : le public *adore* ça ! Le public a applaudi à New York, lors de la scène de la décapitation, et je ne suis pas près de l'oublier car, lors du tournage, on avait hésité à montrer *ça* ! Mais Tom (Savini), qui s'occupe des effets spéciaux et qui avait réalisé ceux de **Dawn of The Dead**, **Martin** et **Friday the 13th**, a déclaré qu'il voulait que l'on tourne la scène. Et il l'a fait de telle manière que ça a vraiment l'air réel, on croit que la tête du type est arrachée pour de bon, séparée de son cou. Lui seul est capable de réaliser de tels latex, si authentiques.

Comment avez-vous rencontré Tom Savini ?
Je suis un ami de Richard Rubinstein, le producteur de **Dawn of The Dead** ; son bureau étant situé près du mien, j'ai pu voir son film avant sa sortie et je fus fasciné par les effets spéciaux. Lorsque vint le moment de faire mon propre film d'horreur, je voulais absolument que ce soit Tom qui s'en occupe, quel qu'en soit le prix, car je désirais qu'ils soient excellents. C'est en partie pour eux que le public paie, il ne faut pas qu'ils aient l'air médiocres, sinon le reste du film ne tient pas debout ; c'est pourquoi nous fîmes appel à Tom Savini. On a discuté ensemble du film, on s'est amusés et on est vite devenus amis, je pense que notre collaboration a bien porté ses fruits. Tom Savini est donc responsable des effets spéciaux et du maquillage (excepté le maquillage habituel des acteurs, lui ne s'occupe que des maquillages spéciaux, tels ceux du visage et des mains de la femme-zombi, les têtes scalpées, etc...). Par ailleurs, Tom aime bien jouer dans les films où il travaille : ainsi dans **Maniac**, il tient le rôle du type dont la tête va exploser ; dans **Dawn of The Dead**, c'est lui qui interprète le chef des Hell's Angels qui se fera abattre du haut d'un balcon. On le voit également dans le dernier film de George Roméro, **Knights**, (dont le tournage a commencé le 5 mai dernier) ; il y interprète le Chevalier Noir, un rôle important dans le film.
Une autre raison pour laquelle Tom joue dans **Maniac** est qu'il avait déjà construit une tête, ce qui nous évitait, entre autres, des frais importants de moulage et était donc financièrement intéressant pour nous. En outre, dans cette scène, c'est lui qui tire les coups de fusil, or, ayant placé 2 double-doses dans le chargeur, lorsqu'il a appuyé sur la gachette, la détonation était si forte que ça l'a projeté littéralement par-dessus la voiture. Si vous regardez attentivement la scène, on voit dans le haut, au fond de l'image, un pied : c'est lui ! En-dessous des pieds, on voit tout son corps qui retombe sur la voiture !

C'est un métier assez dangereux !
Oh, oui, mais il adore ça, il est vraiment fou !

Comment Judd Hamilton a-t-il collaboré au film ?
Au départ, nous voulions pour le film l'actrice Daria Nicolodi, la femme de Dario Argento ; on s'est connu pendant le tournage d'**Inferno**, et on est devenus tout de suite amis. On est toujours resté en contact depuis. Il est très gentil et sa femme est charmante. Daria devait jouer dans **Maniac**, et lors de la préproduction du film, elle travaillait à un show de la tv italienne, et comme pour toutes les productions italiennes (rires), le tournage se mit à traîner ! Tous les jours on appelait Rome pour savoir quand ce serait fini, mais le tournage semblait ne jamais s'arrêter. A cette même époque, Caroline Munro était à New York pour participer à une convention de la Science-Fiction. Or, Joe la connaissait, ils avaient tourné ensemble tous les deux dans **Star Crash**, que vous avez présenté dans votre festival, et Joe décida de lui rendre visite, comme ça, sans penser à notre film. Caroline lui ayant confié qu'elle n'avait rien en vue après la Convention, et les circonstances aidant (il nous fallait une actrice importante et Daria ne pouvait toujours pas venir), nous lui proposâmes de tourner dans **Maniac**. Elle signa le contrat la veille même du jour où commença son tournage ! Mais Caroline est une personne admirable, très belle, mais aussi une excellente actrice, et très agréable pour les rapports de travail.
C'est ainsi que Judd, son mari, collabora également au film et y pris beaucoup de plaisir car, voyez-vous, quand des acteurs tels Judd Hamilton et Caroline Munro travaillent sur des films comme **Star Crash**, les producteurs leur sont peu accessibles, les acteurs sont juste *utilisés*, tandis que pour notre film, on a gardé un climat chaleureux, très détendu, de telle sorte que Caroline ou Joe ont tous eu leur part dans la réalisation du film.

Combien de temps a duré le tournage ?
Au total, il y eut 24 jours passés pour les principales prises de vue, et une semaine de tournage pour la seconde équipe. Les effets spéciaux prirent beaucoup de temps. Par exemple, ces deux plans, lorsqu'on voit le couteau sortir de l'estomac de la nurse, puis s'y enfoncer à nouveau, et que l'écran devient rouge de sang, ont demandé une journée entière. Une autre scène difficile à réaliser est celle où l'on voit la tête de la prosti-

tuée se faire scalper, car il fallait qu'elle soit saisissante : c'est ainsi qu'on distingue très nettement le crâne nu en-dessous des touffes de cheveux arrachés. De telles séquences nécessitent forcément beaucoup de soins, et donc un long temps de préparation.

Qui est responsable du scénario ? Vous et Joe Spinell, ou Judd Hamilton ?

Joe et moi avons au préalable discuté de l'histoire, on en a ensemble établi les structures de base, en particulier les crimes et les principaux personnages en présence. Puis, nous fîmes appel à une femme, Charlotte Rosenberg, qui prit en main cette structure et en fit un scénario, tout en collaborant avec nous. Judd retravailla alors ce scénario, principalement pour tout ce qui concerne les dialogues du film, qui sont de lui.

Comment situez-vous **Maniac** *par rapport aux autres films de « gore » :* **Dawn of The Dead, Zombi 2,** *etc... ?*

Je n'ai pas vu **Zombi 2**, on m'en a dit du mal, en dehors des effets spéciaux. **Texas Chainsaw Massacre** a toujours été un de mes films préférés, c'est un grand film, il n'y a pas à discuter là-dessus : Je le considère comme l'un des plus importants de tous les temps, ne serait-ce que par la manière dont Tobe Hooper tient en haleine son public. Vous connaissez ce film, et vous savez quel choc on ressent à sa vision. Quelques séquences de **Massacre** m'ont inspiré, pour **Maniac**, par exemple la scène du métro : Vous vous souvenez du passage, dans **Massacre**, de la fille qui essaie de trouver de l'aide dans la station-service et où l'on voit la caméra rôder parmi les pompes à essence tandis qu'elle frappe désespérément aux portes ? Eh bien cette scène m'a influencé (sourires), lorsque, dans **Maniac**, la jeune femme tente de sortir du métro et que la caméra la traque jusqu'à ce qu'elle se trouve dans les toilettes de la station.

Nous vous avons posé cette question parce que plusieurs personnes nous ont dit avoir été autant impressionnées par votre film que par **Texas Chainsaw Massacre***.*

Ce film a une grande influence sur moi. D'un autre côté, je ne considère pas **Daw of The Dead** comme ayant quelque rapport avec mon film, hormis le sang répandu dans les deux œuvres. **Dawn** est davantage une bande dessinée qu'un film de « gore ». **Massacre** est bien plus proche de mon film. Peut-être aussi **Halloween**.

Une de nos scènes préférées est justement celle du métro, elle est vraiment très impressionnante.

Oui, je le sais : plusieurs de mes amis — même des gens qui ont collaboré au film ! — m'ont dit que leur cœur avait palpité durant cette scène ! Les gens en devenaient dingues, ils n'arrivaient pas à croire à quel point la scène est effrayante, attendre que le meurtrier apparaisse enfin. J'ai vu des milliers de films de ce genre, aussi j'ai une sorte de facilité naturelle pour de telles séquences, que le public adore. C'est pour cela qu'une autre de mes influences est Dario Argento, je suis un de ses plus grands fans. J'adore les scènes-choc de ses films ; je ne suis parfois pas très enthousiaste en ce qui concerne la super-structure de ses films, mais j'adore la manière dont les meurtres sont amenés et effectués.

Votre film rappelle par ailleurs les « giallos », ces films italiens où interviennent des assassins armés de poignard...

Oui, et dont les mains sont gantées de cuir noir : c'est typique du cinéma italien, mais c'est vrai, il y a aussi ça dans **Maniac** ; dans ce même état d'esprit, un des films d'Argento que j'affectionne particulièrement est **Deep Red (Profondo Rosso/Les Frissons de l'Angoisse)** avec cette scène fameuse où, avant le premier meurtre, la caméra subjective, à raz-de-terre, s'approche, à travers un corridor, de la pièce où se trouve la victime ; la caméra est alors censée représenter les pieds de l'assassin.

En parlant d'Argento, nous avons pensé également à Bava pour **Maniac***, ainsi les scènes où la caméra nous montre la chambre de l'assassin remplie de mannequins, masques, poupées (fétichisme cher à Bava).*

J'aimais beaucoup aussi Bava. C'est terrible, tous ces gens qui sont morts la même semaine : Hitchcock, Bava et George Pal ; Mario Bava est vraiment pour moi une très grande perte.

A propos de poupées, quelle est la signification du bébé en plastique, dans cette même pièce, qui est retournée et porte une inscription bizarre ?

« Né sans une mère » : C'est quelqu'un du Studio qui nous a apporté ça un jour. Il s'était dit que ça ferait bien dans la pièce, et, effectivement, ça nous a paru si morbide, si malsain, qu'on l'a gardé !

Que cherchiez-vous avant tout à faire, à montrer dans **Maniac** *?*

A la base, nous voulions que ce film soit une montagne russe dans la terreur : A chaque séquence horrifique du film succède un passage lent, de détente. De l'horreur, et du repos, et ainsi de suite à nouveau. On voulait que ce soit un film distrayant, destiné aux fans des films d'horreur, c'était là notre but, une expérience visuelle ; les gens qui regardent ça en mangeant des pop-corns sont secoués et horrifiés, puis soulagés par une scène d'humour.

Le son de **Maniac** *a, semble-t-il, une grande importance pour vous ?*

En effet. Le re-recording, le mixage de la bande-son fut effectué par Rick Dior de Trans-Audio ; il avait auparavant travaillé pour **Dawn of the Dead**, mais dans ce film-là, le son était en mono uniquement, alors que pour **Maniac**, nous avons une copie en mono et une en Dolby Stéréo. Rick est un des meilleurs dans ce domaine, c'est un jeune garçon qui devient de plus en plus connu dans la profession, le genre d'homme qui brise les conventions établies. Il a été très impressionné par la série des **Inspecteurs Harry** avec Clint Eastwood, les scènes où l'on entend les magnums « exploser » littéralement. Il a repris ce son particulier, très violent, dans les scènes de tirs de **Dawn**... ; il adore les bandes-son des films d'action, « musclées » et qui, selon ses propres termes, « ont des tripes ». Dans le cas de **Maniac**, il a poussé le film au-delà de ses limites. Même les gens qui s'occupaient de la Dolby en Californie et qui ont écouté la bande-son du film étaient paniqués, ils croyaient que les hauts-parleurs allaient exploser. Mais Rick adore ça, agresser les gens, les faire réagir, afin qu'ils participent au film. C'est à cet effet que furent passés 135 heures pour le mixage, afin de mener à bien ce but.

Un disque va paraître chez Varese Saraband ?

Oh oui, il va sortir incessamment, il faut que je le supervise auparavant. C'est une très bonne compagnie et les gens qui s'en occupent font très attention aux disques qu'ils sortent, ils tiennent à ce qu'ils soient de qualité et je respecte une telle attitude. C'est surtout pour les fans du genre qu'ils travaillent et à cet égard, nous comptons incorporer dans le disque des effets sonores du film. Par exemple la scène, précédée d'un passage musical, où le type se fait exploser le crâne. Eh bien dans le disque, on entendra tous les éléments sonores : la musique, les coups de feu, la fille qui hurle, etc... Je m'occuperai du montage de tout ça, lors du mixage final. On entendra également dans le disque le bruit des pas du tueur, mêlés au halètement de sa respiration. A la musique s'ajouteront donc souvent les effets sonores, le craquement que font les os du cou d'une fille qu'on étrangle, ce genre de choses. Je crois que ce sera un disque intéressant !

Comment voyez-vous l'assassin du film ? Simplement un malade mental ?

Le personnage que nous voulions établir ne se veut pas réel ; c'est un caractère appartenant à l'humour noir, qui fait rire, même lorsqu'il va poignarder une fille à mort. Ainsi lorsqu'il apparaît la nuit, devant une voiture, du brouillard surgit tout à coup autour de lui, alors qu'il n'y en avait pas avant ! Cela ne se veut pas crédible, bien sûr, c'est un effet théâtral quelque peu caricatural. Il en est de même de son appartement, envahi par l'humidité et les moisissures grâce à des machines à faire du brouillard (rires) installées un peu partout dans les pièces !

Une scène également impressionnante est celle dans le cimetière où l'on voit des mains sortir de terre...

Oui, il s'agissait là d'une scène difficile à réaliser, et je ne suis d'ailleurs pas sûr qu'elle soit réussie comme nous l'espérions ; connaissez-vous ce film, **The Evil**, avec John Saxon ? Pour leur campagne publicitaire, ils avaient utilisé une affiche qui représente une tombe ouverte d'où perce de la lumière et des nappes de brouillard, comme si le mal s'échappait de la tombe. C'est ce qui nous a donné l'idée de cette scène où l'on voit la mère surgir hors de la tombe. On a donc été filmer dans un vrai cimetière, et en-dessous d'une (vraie) tombe, des électriciens ont placé des éclairages, spots, avec tout ce que cela implique d'installations électriques. Au-dessus de la tombe fut installée une glace sur laquelle toutes ces lumières se reflétaient en brillant. C'est à ce moment-là qu'intervenait Tom (Savini) qui plaçait dans la tombe des tuyaux d'où sortait de la fumée : L'effet voulu est que lorsque les mains jaillissent hors de la tombe, ce soit à travers un mélange de lumières et de fumée. Sur les affiches et dessins du press-book, la scène est parfaitement com-

préhensible, mais lors du tournage, l'interprétation était quelque peu défaillante, aussi j'ai gardé une prise qui est, disons, à moitié réussie, mais qui n'a pas autant d'impact que sur les affiches et photos publicitaires.

Le film, tel qu'il est maintenant terminé, correspond-il à ce que vous souhaitiez au départ ?

Absolument, en dehors de deux ou trois choses. Par exemple, un plan, lors de la séquence du métro, où l'on voit le train quitter le quai et plusieurs personnes apparaissent debout de chaque côté de celui-ci, alors que le métro est supposé être désert : ce plan sera supprimé par un autre où le quai apparaît comme vide. Je n'avais pas eu le temps de terminer la scène avant le montage final, cela va être fait maintenant. Il y a également une scène avec Joe et Caroline dans l'appartement de cette dernière, une scène courte d'une minute et demie qui sera replacée dans la version définitive. Elle permettra de clarifier un peu plus les rapports entre les deux personnages.

Egalement, la copie que vous avez vu n'est pas conforme aux couleurs telles qu'elle apparaîtront dans la version définitive, ici, elles ont un peu tendance à tirer vers le jaune. Par ailleurs, le film donne l'impression d'être du 16 mm gonflé, en fait c'est vraiment du 35 mm, mais on a voulu donner à l'image cette teinte grisâtre, floue, morbide.

Les crimes, leur préparation et déroulement, vous en êtes le seul responsable ?

Oui, absolument ; A l'exception d'un crime pour lequel on a altéré les détails afin de permettre de nouveaux effets spéciaux, toutes les scènes et leurs structures ont été décrites avant l'arrivée de Tom Savini et Judd Hamilton, par Joe et moi. Mais on a travaillé d'une manière si étroite, lui et moi, que vous certifier qui est responsable de ceci ou cela est pratiquement impossible : On travaillait parfois dans mon appartement jusqu'à 4 ou 5 heures du matin, il n'est donc pas toujours aisé de retrouver qui est à l'origine de telle idée. Tom Savini a par ailleurs, contribué à certains meurtres : Ainsi, au départ, la fille dans le métro devait se faire trancher la gorge au moment où elle se penche sur le lavabo, étant attaquée par derrière ; tandis que la fille sur la plage au début ne devait pas être égorgée, mais seulement (sic !) abattue d'un coup de fusil. Ce sont là quelques-unes des contributions de Savini, des changements qu'il y a eu par rapport au script initial. Vous souvenez-vous, justement, de cette scène sur la plage au début du film ? Elle fut tournée en hiver sur une plage de New York, elle semble simple comme ça, mais nous prit deux jours de tournage, car il faisait si froid qu'on ne pouvait tourner qu'un petit bout chaque jour ; la scène du cou tranché occupa ainsi une demie-journée : J'aurais pu la réaliser en studio mais il n'en était pas question, je voulais que l'on voie sur l'écran à la fois le tueur, la plage, le ciel, etc... de telle sorte que ça ait l'air vrai, que le public ait des points de références et n'aie pas l'impression d'être escroqué. Certains gros plans sont bien sûr artificiels (décapitations, filles scalpées), mais là, il n'était pas possible de procéder autrement étant donné le travail de préparation nécessité pour les effets spéciaux. Mais tout au long du film, tout a été mis en œuvre pour que le public *y croit*.

Il est certain que tout le film baigne dans un climat réaliste et pourtant irréel à la fois, comme ces vues de New York représentées par des multitudes de petites lumières clignotantes...

L'idée derrière ces séquences de travellings en hélicoptères audessus de New York était de montrer que le Mal est *là*, est présent à New York : Lorsque l'on voit des travellings, accentués par une musique oppressante, de l'Hudson River jusqu'au côté Est de la ville, c'est pour indiquer que le Mal s'approche de celle-ci, et je pense que cela valait la peine d'être filmé ; car ainsi, le public, même s'il ne la comprend pas vraiment, *ressent* l'arrivée du Mal et se demande qui sera sa prochaine victime.

*Concevez-vous **Maniac** uniquement comme du cinéma d'horreur ou avec une certaine part de fantastique ?*

Oh, le film *est* fantastique, la dernière bobine le prouve ; nous ne voulions pas montrer l'étude clinique d'un assassin que certaines personnes ont décelé à tort dans **Maniac**.

Le tournage a dû être épuisant pour certains acteurs, en particulier Joe Spinell...

Joe Spinell est un professionnel : Il peut très bien, entre deux prises, faire des blagues, danser avec les maquilleuses — il est alors très drôle et sympathique — mais dès que le tournage commence... (regard austère)... il *est* le monstre ! (rires). Il n'a pas besoin de préparer le texte chez lui chaque soir, tout est dans sa tête et il sait comment faire progresser son personnage d'une scène à une autre, à la limite, il n'est pas nécessaire de le mettre en scène ! Il est excellent, possède un grand talent ; on s'en rend compte en voyant ses films précédents, comme **Rocky**. Dans **Cruising**, c'est lui qui ouvre le film : Les premières images nous montrent un type qui trouve un bras dans l'Hudson River ; on nous montre ensuite une morgue, un flic déclare qu'un malade dans la ville attaque et mutile les gens. Fondu sur Joe en uniforme de patrouille dans sa voiture de police et qui a tout l'air d'un psychopathe, à tel point que tout au long du film on est persuadé qu'il est l'assassin. Lorsqu'il dit que New York lui semble un immense égoût et la manière dont il enquête dans les clubs « homos » (allant jusqu'à forcer un travesti à avoir des rapports sexuels avec lui) donnent à penser qu'à tout moment, il va tuer quelqu'un. Il a toujours joué des personnages étonnants et les gens ont parfois tendance à oublier tous ses grands films marqués par sa remarquable interprétation : **Rocky, Stay Hungry, The Godfather**... Les metteurs en scène adorent travailler avec lui, ainsi Ford Coppola qui avoue avoir été très stimulé par sa présence.

Quels sont actuellement vos projets ?

Mon prochain film ne sera pas un film d'épouvante, bien que cela me plairait bien d'en faire déjà un second, mais il faut faire attendre un peu le public, l'affamer (rires). Nous avons acheté les droits de trois livres basés sur la vie de Joe the Hit-Man, un tueur de la Maffia. Aux USA, cette biographie a fait à l'époque sensation car Joe, un ex-tueur à gages – décrit la préparation de chacun de ses crimes, comment il a également traqué les assassins de sa femme et les a descendus l'un après l'autre. C'est un vrai film de gangsters pour lequel Joe Spinell et moi, allons collaborer à nouveau ensemble. De plus, il aime énormément tout ce qui touche aux films policiers. Ce sujet m'attire beaucoup, dès que j'aurai terminé les touches finales à apporter à **Maniac**, je commencerai à préparer le scénario.

*Et puis, bien sûr, il faudra voir les résultats de **Maniac**...*

Plus qu'autre chose, j'attend beaucoup de la réaction des amateurs de ce genre de films : J'ai fait ce film avant tout pour les fans de films d'horreur, c'est un cinéma que j'aime particulièrement. J'attend également beaucoup de la réaction de Dario (Argento) et c'est là mon prochain obstacle : Je meurs d'envie de voir comment il va réagir, ce qu'il va penser du film, et j'espère qu'il le verra d'abord en stéréo.

Paul Bartel a assisté à une projection du film, en sortant il m'a juste dit : « Très sanglant, Willie, *très sanglant* ! »

Propos recueillis par
ROBERT ET ALAIN SCHLOCKOFF

La ravissante Caroline Munro, égarée dans l'univers traumatisant du « gore picture ».



entretien avec CHARLES KAUFMAN
Un badinage horrifique

***Mother's Day** est-il votre premier film ?*

Non, j'ai signé nombres d'autres films avant celui-ci. Il s'agissait de comédies « sexy » mais j'ai beaucoup appris en collaborant à des œuvres très importantes. J'appartiens en effet à une équipe de production indépendante newyorkaise qui est fréquemment sollicitée par des « major companies » telles que Columbia Pictures ou United Artists afin de superviser des repérages et des tournages exécutés dans la ville même. **Mother's Day** est à ce jour la plus ambitieuse entreprise financée par ce groupe spécialisé.

*Dans quelles conditions **Mother's Day** a-t-il été réalisé tant au niveau du budget que du tournage ?*

Ce film a coûté un peu moins d'un million de dollars et a nécessité un mois et demi de prises de vues mais le travail de repérage et le script s'est étalé sur une année entière. Il se trouve que j'ai écrit le film avec Warren Leight et l'ensemble m'a pris un an et trois mois à partir de la conception initiale du projet. N'oublions pas également que je devais trouver un coproducteur qui accepte de le financer avec moi, et depuis le triomphe des grosses machineries hollywoodiennes, les commanditeurs de films d'épouvante à petits budgets se sont faits plutôt rares.

Quelles ont été les principales difficultés rencontrées lors du tournage ?

Nous avons capté les images au New Jersey où nous nous sommes installés pendant une quarantaine de jours à la manière d'une communauté, les conditions de vie demeurant encore très primitives dans cette région. Nous avons loué pour cela un « YMCA Camp », c'est-à-dire un camp de jeunes qui était resté inhabité durant trois ou quatre ans. Il n'y avait ni électricité, ni eau courante et tout était dans un état de délabrement indescriptible. Mais ces inconvénients ont viré à l'avantage du film quand je me suis aperçu que les actrices étaient réellement devenues telles que les décrivait le scénario, sales et couvertes de crasse. Leurs cheveux gluants et leurs traits tirés suffisaient à rattacher **Mother's Day** à la plus pure tradition du « cinéma-vérité ».

Parlez-nous de la réalisation des effets spéciaux ?

Nous n'avons pas été très ennuyés à ce niveau là et seuls la préparation du sang artificiel et l'équilibrage de sa couleur furent pénibles à réussir. Néanmoins, la mise en place des truquages requiert un certain temps. Conçue à l'avance, la décapitation qui lance le récit nous a pris une journée entière dans notre planning. Nous avions tout d'abord confectionné un mannequin dont la tête était une réplique exacte de celle de l'acteur, un moule de son visage ayant été nécessaire. Dans la gorge de caoutchouc, j'avais disposé divers morceaux de poulets traversés de tubes eux-mêmes reliés à une petite pompe à moteur. Elle se trouvait dans le coffre de la voiture où se situe la scène, et le sang était ainsi éjecté après que la machette du tueur ait mutilé le mannequin. En tant qu'ex-professeur, j'ai pu compter sur l'adresse de l'un de mes anciens élèves qui, dissimulé entre le siège et la banquette, secouait le corps de plastique pour simuler les spasmes de l'agonie.

Quel est le coût de ces maquillages assez particuliers ?

Dans le cas de **Mother's Day**, il ne fut pas très élevé mais je sais que la décapitation réalisée par un ami pour le film **The Exterminator** a demandé 25 000 dollars (environ 10 millions d'anciens francs), et l'on m'a assuré que le résultat était quasiment insoutenable (1). Cela dit, je préfère travailler avec des novices auxquels je donne une chance de départ, car ils allient la plus grande économie de moyens à une audace souvent spectaculaire. Je pense qu'il est préférable de prendre des risques en les choisissant malgré leur manque d'expérience car leur dynamisme finit toujours par se transmettre au reste de l'équipe, y compris lors des moments difficiles. J'ai 31 ans mais mon cœur est celui d'un homme de 55 ans depuis le tournage de **Mother's Day**. En vérité, je n'aime pas vraiment appeler sur le plateau des spécialistes confirmés pour lesquels mon film ne sera jamais plus qu'un nouveau contrat à remplir.

Le passage où l'un des tueurs est violemment coiffé d'un poste de télé qui lui carbonise le visage fut également très périlleux à mettre en scène, mais pour des raisons différentes. L'acteur subissait réellement cette torture et quand il commençait à flamber, je devais me précipiter pour lui oter l'appareil des épaules. Cependant, il désirait ardemment que la scène soit impeccable et continuait à porter le téléviseur nettement plus longtemps que ne le nécessitait la prise. Malgré mes directives, il est arrivé ce qui devait arriver et il a été brûlé, beaucoup moins certes que ne le suggère le maquillage. Heureusement pour lui, je ne tournais pas « le fantôme de l'opéra » ! Hormis la décapitation et cette séquence, je ne vois guère que l'exécution avec le couteau électrique qui m'ait posée quelques problèmes. Il était en effet impossible pour l'actrice de lacérer l'air en dessous du cadre sans que cela se remarque dans ses gestes. C'est pourquoi j'ai disposé devant elle une grosse éponge gorgée de sang, placée au fond d'une boîte de conserve. Cet artifice ne l'a pas empêché de s'identifier complètement à son personnage et de sortir brisée de l'épreuve. Elle fut inutilisale le reste de la journée et le lendemain mais son émotion est restée à l'écran.

*A ce propos, aimez-vous placer vos acteurs dans un état d'hystérie à l'instar de Tobe Hooper sur le plateau de **Texas Chainsaw Massacre** pour parvenir à des rsultats plus réalistes ?*

Si l'acteur est bon et soucieux de son rôle, il se mettra lui-même en transes nerveuses et je doute qu'il soit indispensable de le crisper ou de le contrarier afin d'obtenir la quintescence de son talent. Quand j'engage quelqu'un, j'ai une confiance aveugle en lui et en ses possibilités. Mes acteurs qui sont tous des professionnels, ont été spécialement choisis pour les personnages qu'ils incarnent, et je leur suis sentimentalement attaché. Par exemple, Rose Ross qui campe la « Mère » des deux tueurs apparaissait dans une série TV, **Sergent Bilco**, que je suivais durant ma jeunesse. Je me suis souvenu d'elle et je l'ai contactée pour qu'elle soit l'horrible héroïne de **Mother's Day**. Elle n'avait jamais tourné un film d'épouvante et son apparence amusante rajoute au climat humoristique. Quant aux autres interprètes, ils viennent de la publicité et **Mother's Day** est leur premier long-métrage.

*Vous êtes-vous inspiré de **Texas Chainsaw Massacre** pour dépeindre cette famille de frères tueurs dirigés par un « ancêtre » bienveillant ?*

Je ne l'ai pas vu et n'ai pas voulu le voir de peur d'être influencé et de tomber sous l'emprise de ce film dont on ne cessait de me parler. D'autre part, j'ai tenu à m'écarter du style « reportage filmé » de l'œuvre de Hooper ou encore de **The Night of the Living Dead (La Nuit des Morts-Vivants)** et de **Last House on the Left** que j'admire. Mon ambition était de parvenir à trois buts très précis : réaliser un film soigné aux images léchées et professionnelles, produire un spectacle intéressant avec des caractères « vrais » qui sortent de l'écran et ne soient pas caricaturaux comme dans la plupart des séries « B » d'épouvante,

---

(1) C'est le spécialiste Tom Burman qui est l'auteur de cette scène effectivement hallucinante, morceau de bravoure d'un film ultra-violent. Réalisé par James Glickenhaus (**The Astrologer/Suicide Cult**), il s'inspire à la fois d'**Apocalypse Now**, de **Taxi Driver** et de **Death Wish (Un Justicier dans la Ville)** pour parvenir à un climat de cruauté intense devant lequel notre prude censure ne devrait pas rester inactive, hélas !

et enfin réussir une histoire pleine d'humour dans la lignée des récits horrifiques d'il y a 30 ans. Aujourd'hui, des films tels que **Halloween** (**La Nuit des Masques**) ou **Hills Have Eyes** (**La Colline a des Yeux**) adoptent un point de vue très sérieux et j'ai essayé de m'en démarquer grâce à des assassins comiques. Pour moi, ces derniers sont les figures les plus attachantes d'un récit qui doit normalement passionner lorsque nous faisons leur connaissance et que nous partageons leur désarroi, relatif à une victime encombrante.

Tout votre film tire sa force de l'opposition entre l'humour et l'horreur sanglante. Est-ce pour vous la recette de l'épouvante ?

J'ai commencé ma carrière en écrivant des scénarios humoristiques et j'en ai gardé une prédilection particulière pour la farce. Après l'introduction qui s'avère très cruelle et même sadique, mon film se déroule dans un climat détendu et propice à la comédie jusqu'à la capture des trois campeuses par les deux maniaques. C'est ainsi que j'ai voulu relaxer le public pour mieux le posséder quand surgit le suspense. Au début, chacun pense que les deux hippies vont étrangler et détrousser la vieille dame qui les a pris dans sa voiture mais par la suite les rôles se renversent et bouleversent l'état du spectateur qui se croyait en terrain familier. D'une part, ce coup de théâtre sert mon propos qui était déjà celui de Wes Craven (auteur de **Hills Have Eyes** et de **Last House on the Left**) : poser un regard critique sur la société américaine, et d'autre part, il me permet de respecter le mécanisme fondamental du film de terreur qui consiste à surprendre là où personne ne s'y attend. C'est la recette universelle.

Tout au long du film, vous montrez des jeunes gens en train de se droguer. Doit-on rattacher cette insistance à la référence au film de John Boorman, ***Deliverance (Délivrance)****, évoquée par l'image de l'enfant jouant du banjo à l'entrée de la bourgade ?*

Oui, bien sûr, je reconnais que **Mother's Day** se range dans le même ordre d'idée que **Deliverance**. La drogue est une facette de cette société américaine que j'ai dépeinte dans mon film telle que je la ressens. En imaginant cette famille qui vit dans les bois, loin de la ville, et dont la mère cherche à donner à sa progéniture une éducation sophistiquée, j'ai voulu préciser le péril que représente l'American way of life. La vieille femme veut replacer ses enfants dans un contexte contemporain sans pour autant les perdre, et elle les gave de programmes TV, d'émissions de radio et de gadgets achetés par correspondance. Ce décalage est la cause de tous les crimes perpétrés par les deux frères qui ont assimilé l'American way of life dans ce qu'il contient de plus terriblement dangereux. Quand l'un d'eux réclame un viol, l'autre surenchérit en précisant un « viol à la Kojack » tel qu'il a pu en voir dans le feuilleton avec Telly Savalas. Leur existence est concentrée autour de l'image du monde que leur livre la télé et ils s'appliquent à demeurer dans la ligne de conduite suggérée par cette vision, croyant respecter les règles et les codes de la société américaine. Si une personne devait observer celle-ci du dehors, la première chose qu'elle ressentirait serait sa violence absolue. Les mass médias ne sont en sorte que les véhicules de cette seule et unique cruauté. La « Mère » pense qu'elle a rendu ses enfants civilisés et conformes à la vie urbaine ; en fait, elle n'a réussi qu'à créer des tueurs en puissance.

Avant de torturer les jeunes filles, les deux frères s'entraînent comme des soldats, des « Marines » en faisant des pompes, en frappant dans des sacs et en luttant dans l'herbe. Cette comparaison était elle désirée ? On pense à ***Taxi Driver****...*

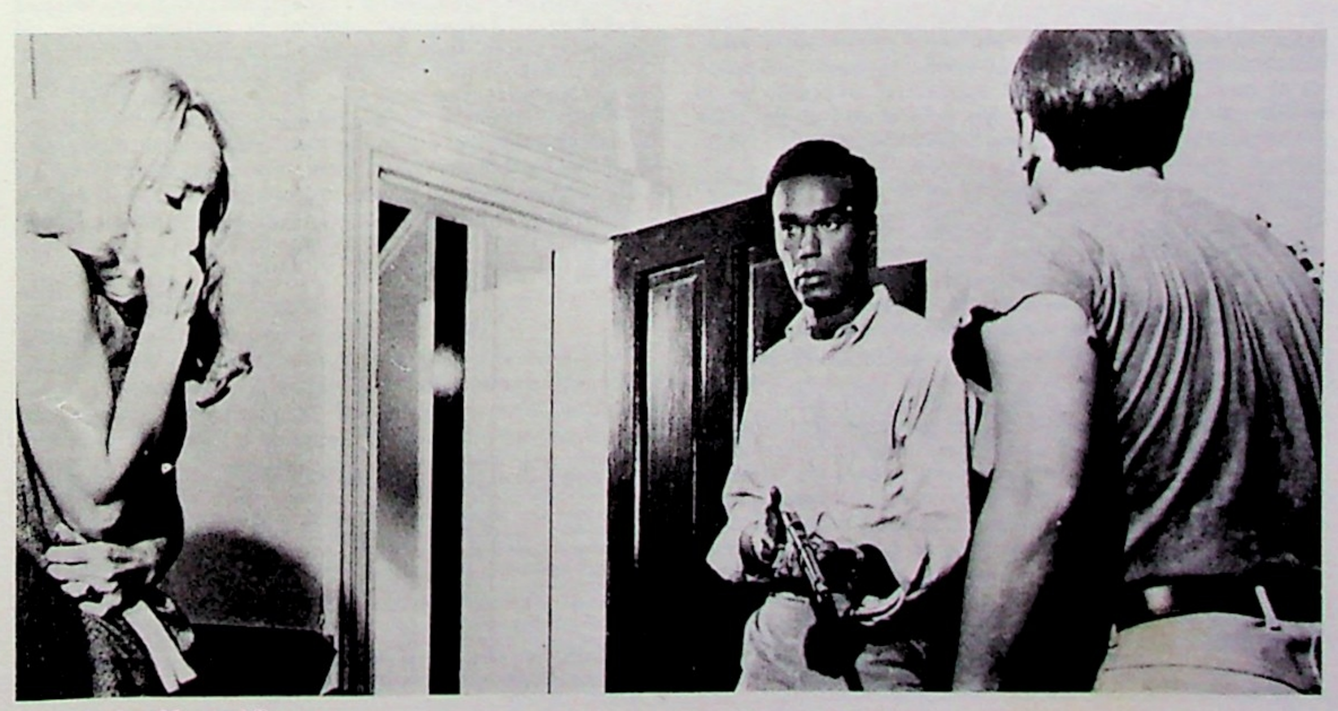
Pas tout à fait. Je souhaitais les décrire comme des petits « Rocky », des sous-Sylvester Stallone, influencés par un modèle dont il répète mécaniquement ces gestes qui, semble-t-il, conduisent à la victoire. Pour eux, celle-ci réside dans la parfaite mise en place d'une exécution capitale dirigée par leur mère, un haut-parleur devant la bouche. Il n'y a pas de portée politique dans cette démonstration. En s'entraînant durement, les deux frères ont l'illusion d'être forts et invincibles. La suite va leur révéler qu'ils se trompent et beaucoup de spectateurs auront fait au préalable le rapprochement avec **Rocky**. Voir des personnages aussi faibles s'identifier à un mythe de la puissance et de la perfection physique est un constat qui choquera ceux que Stallone a par hasard impressionné. Il est permis de ressentir ce passage comme un clin d'œil à Martin Scorcese. Dans **Taxi Driver**, on assiste également à l'entraînement d'un « paumé » qui se mortifie farouchement avant de commettre un massacre qui sera approuvé par la société environnante. Mais je salue surtout John Avildsen, le réalisateur du premier **Rocky**, qui est à mon avis le meilleur cinéaste new-yorkais. Je me réclame de son école.

Comment ressentez-vous la morale de Rocky qui pose la victoire en termes de triomphe sur soi-même, sur son propre corps... ?

Je n'y ai pas vraiment réfléchi. J'ai vu **Rocky** en simple spectateur, et dans **Mother's Day**, j'ai surtout insisté sur un pastiche de l'entraînement du champion. **Rocky** me paraît un bon divertissement duquel il serait précipité de tirer une leçon si ce n'est un discours sur l'Espoir. Je n'interprète nullement le film d'Avildsen ou **Taxi Driver** comme des paraboles dangereuses sur le culte de la violence et c'est uniquement l'humour que j'ai tenté de dégager de cette comparaison, à ce niveau très précis évidemment.

A un moment, l'un des assassins se déguise en policier pour capturer l'une des proies terrifiées qui cherchait du secours sur une route forestière. Attaquez-vous les forces de la loi ?

Parce qu'ils ont regardé la télévision où abondent les « police shows », les frères ont intégré cette tradition à leur jeu, un jeu qui mêle **Kojack** aux enquêtes policières sans oublier Shirley Temple. Je n'aime pas beaucoup les « cops » pour des raisons



La Nuit des Morts-Vivants

personnelles et j'ai écrit cette scène à la façon de celle dans **Hills Have Eyes** où l'un des agresseurs cannibales trompe les victimes en se faisant passer pour un militaire grâce à un talkie-walkie. Là-aussi, les proies perdaient tout espoir en la « loi », s'apercevant que celle-ci dissimule un danger plus insidieux que celui qui s'affirme au grand jour.

Saviez-vous qu'une certaine presse en France a ressenti le film de Wes Craven comme une œuvre très « fascisante », prenant le parti de l'American way of life ?

Bizarre car je pense que Craven s'attaque à ce qu'il y a de plus installé et conformiste dans mon pays. Je crois aussi que la police ne constitue en rien une sécurité sinon qu'elle nous met en fort mauvaise posture. A New York, mon appartement fut cambriolé et les voleurs emportèrent plus précisément un petit appareil photo et quelques tranches de jambon. Par malheur, mon voisin avait enendu des bruits suspects et appelé la police. Celle-ci a défoncé la porte et saccagé inutilement mon appartement, et ces dégâts m'ont coûté infiniment plus cher que de racheter le fruit du larcin. Je n'ai cessé de penser à cet incident lors du tournage de la scène en question.

L'un des deux frères est tué par sa victime avec des instruments ménagers (poste de télé ; détergent ; couteau électrique). Rendez-vous la société de consommation plus violente que leurs actes ?

Ils meurent comme ils ont vécu, et je peux en dire autant de leur mère qui finit étouffée par une poitrine gonflable. C'est la meilleure façon pour une mère possessive de périr et ce détail doit déranger tout en amusant.

La société de consommation place entre nos mains une quantité d'objets de luxe qui n'ont rien de très utiles et embarrassent notre existence. Accorder de l'importance à une brosse à dent mécanique relève pour moi de la démence et les deux frères sont victimes de cette folie du gadget et de l'artificiel qui ravage les USA et bien d'autres pays. Un matraquage publicitaire fait croire aux gens que ces objets sont indispensables et ils achètent, achètent, achètent pour devenir finalement les esclaves d'une idée stupide. Comment croire qu'une haleine parfumée peut vous rendre heureux, vous et votre petite amie ? C'est grotesque. Il ne faut pas voir ailleurs l'incapacité des trois campeuses à réussir leur « retour à la nature ». **Déliverance** traitait déjà de cette impossibilité.

A quoi répond la vengeance des deux filles ?

Elle est inévitable parce que chacun de nous est, dans son for intérieur, pétri de violence. Prenez une adolescente de Chicago comme Abby, l'une des trois victimes, elle est très douce et ne désire que s'amuser avec ses amies, mais, placée dans cette situation d'exception, elle se révèle d'une rare dureté. En fait, elle n'a pas le choix. Sa réaction n'est ni bonne, ni mauvaise ; elle est logique et répond à ce que nous refoulons tous au fond de nous-mêmes.

Le « gag » final de la créature monstrueuse bondissant sur les deux survivantes participe-t-il à une réflexion précise ?

Ce n'est pas seulement un effet facile, un sursaut sans grand rapport avec le reste du récit. J'ai voulu surprendre le public mais aussi prouver que la mère ne délirait pas quand elle parlait de sa sœur Queenie dont elle redoutait la sauvagerie et de laquelle elle protégeait ses « petits ». Cette peur lui servait à conserver ses garçons près d'elle et à les empêcher de s'émanciper. A l'exemple de toutes les mères du monde entier, le personnage campé par Rose Ross veut garder sur ses enfants un contrôle parfait. Elle redoute leur départ. D'un autre côté, je refusais l'éventualité d'une fin simpliste, d'un happy-end de rigueur. L'idée de Queenie oblige le public à quitter la salle avec quelque chose dans le ventre, un malaise dont il aura du mal à se départir. Nous ne savons pas si les filles arriveront à éliminer ce nouveau danger. De ce fait, la destruction des deux fils et de la mère n'est pas une victoire, du moins je ne voulais pas que les spectateurs la ressentent comme telle.

Est-ce l'éternel affrontement du Bien et du Mal ?

C'est beaucoup plus que cela. J'ai mis en présence deux groupes très typés, l'un venant de l'intérieur de la société et l'autre de l'extérieur, et je me suis contenté d'observer leur affrontement. La mère et ses garçons ne sont pas fondamentalement mauvais et j'avoue les préférer aux trois filles. S'ils avaient été franchement méchants, j'aurais donc en quelque sorte révélé une attirance pour le mal, or, ce n'est pas le cas, et ils resteront pour moi les principales victimes du drame. Leur personnalité me plaît car ils incarnent sans détour le stade ultime d'une histoire d'amour maternelle. Tous, nous ressentons à la fois de l'amour et de la haine pour notre mère et je me suis appuyé sur cette constatation pour définir les caractères de mon film.

Avez-vous vécu une telle situation dans votre enfance ?

Oh non ! ma mère était très gentille mais tout le monde a eu des difficultés à rompre avec l'emprise maternelle. Quand Abby, la fille de Chicago, abat la mère des deux assassins, elle se souvient de sa propre mère. Elle peut ainsi se défouler et se libérer de cette tutelle. de son enfance en termes plus simples.

Voyez-vous la violence comme une perte de l'innocence ?

En tant que partie intégrante de nous-même, la violence influe comme le sexe sur notre passage à l'état adulte. Elle rend les faibles forts mais transforme surtout les forts en faibles. Habituée à une existence facile, la fille de Los Angeles est incapable de se tirer d'affaire avec l'aisance d'Abby qui, du fait de sa timidité, n'a pas été absorbée par l'American way of life.

Votre film a été sacré par les journaux américains « nouveau fleuron de l'horreur ». Avez-vous prévu l'éventualité d'être censuré en France ?

Je souhaite de tout mon cœur que le distributeur français de **Mother's Day** ne coupe rien avant même que la censure ne le visionne. Ce serait avilir mon travail bien que j'ai prévu le cas échéant une autre version moins violente qui permettrait à mon film de rester compréhensible et concret dans sa structure et sa technique. L'impact de **Mother's Day** n'en serait pas moins affaibli. Si la censure pense que le public risque d'être influencé par des scènes violentes, il lui faudra désormais interdire jusqu'à la moindre bataille de tartes à la crème de peur que les spectateurs sortent dans la rue pour se bombarder au moyen de pâtisseries. Mais j'ai entendu dire que la censure en France était liée au profit grâce à une taxe de plusieurs millions. Le problème est là. Aux USA, des films ultra-violents ont été projetés à des gens très posés pour détecter si de tels spectacles altéraient leur tranquillité d'esprit. Il ressortait du test qu'ils devenaient encore plus doux qu'auparavant. La censure américaine s'attaque essentiellement au sexe et le cas du dernier film de William Friedkin est célèbre (1). Mais je crois que la censure française ne causera guère d'ennuis à cette œuvre contrairement à la mienne qui n'est ni signée par Friedkin, ni interprétée par Al Pacino, ni distribuée par United Artists.

Le seul vrai péril cinématographique réside à la limite dans les « snuff movies », quand ceux-ci bien sûr comportent vraiment des meurtres filmés en direct (2).

Quels sont vos projets futurs ? Seront-ils dans la lignée de ***Mother's Day*** *?*

Je vais réaliser un autre film de suspense horrifique. Il traitera sans doute d'une vieille dame qui s'amuse à occire des enfants de dix à douze ans jusqu'au jour où ceux-ci se défendent. Là encore, l'humour se mêlera à l'épouvante pour soutenir mes idées.

Pour conclure, quels sont les cinéastes américains ou étrangers et les œuvres qua vous admirez particulièrement ?

Je pense que Wes Craven est le meilleur actuellement aux USA parce qu'il maîtrise totalement ses œuvres dont il écrit toujours le scénario. J'adore spécialement la première version de **Invasion of the Body Snatchers** (Don siegel, 1956) qui comporte de grands moments d'horreur psychologique comme le regard menaçant que nous jette l'héroïne transformée en créature végétale. Enfin, j'aime également Brian de Palma, et son **Carrie** m'a fait une forte impression notamment quand la mère de Cissy Spacek est clouée dans l'embrasure d'une porte par une nuée de couteaux. Mais, ne croyez pas que j'en ai après la mienne. De toute façon, jamais je ne lui permettrai de voir **Mother's Day**. Elle pourrait s'inquiéter d'autant plus que mon frère et ma sœur ont participé au tournage...

Propos recueillis par
CHRISTOPHE GANS
(avec la collaboration de
Gilles Polinien et Pierre Rodiac)

---

(1) **Cruising** est un thriller d'épouvante inspiré d'un fait réel qui raconte la traque d'un maniaque sanguinaire dans les milieux sado-masochistes homosexuels de New York. Sans pour autant subir des coupures, ce film a essuyé en Amérique quatre interdictions totales avant de sortir interdit aux mineurs et affligé d'un avertissement spécial de la Commission de censure.

(2) Un « snuff movie » est un film en général clandestin qui montre par le détail des assassinats réels exécutés devant la caméra. Le terme est né du scandale causé par le film **Snuff** qui narrait les exploits sanguinaires d'une troupe de motard à la lisière de la jungle brésilienne. Mais il a été prouvé depuis que cette œuvre ne comportait rien de répréhensible sinon la mutilation d'un malheureux cochon. Récemment, le remarquable **Effects** a permis à Tom Savini, spécialiste des effets spéciaux des films de Romero et de **Maniac** de réfléchir sur le danger représenté par ce type de « pornographie » morbide.

Mother's Day

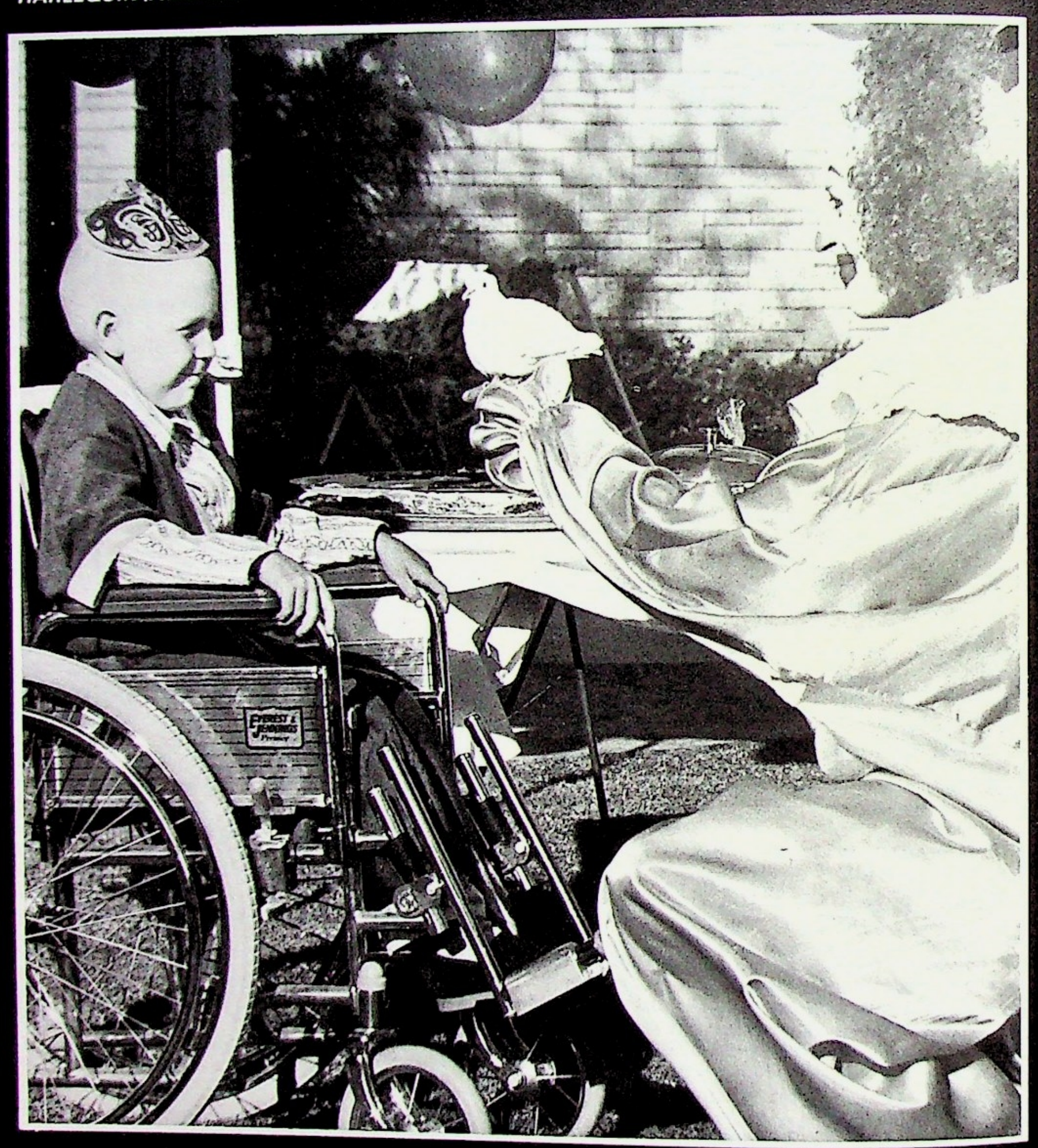
Si l'on devait par obligation rapprocher **Mother's Day** d'un modèle fameux à défaut de lui trouver une étiquette convenable, le titre de **Hills Have Eyes** (**La Colline a des Yeux**) nous viendrait tout naturellement à l'esprit.
D'ailleurs pour Charles Kaufman, Wes Craven constitue la révélation majeure de ces dernières années. Or, quand on visionne **Mother's Day** et que les références à **Hills Have Eyes** et à **Last House on the Left** se suivent, parfaitement intégrées au suspense horrifique proposé par Kaufman, l'approche de Wes Craven semble beaucoup plus facile et claire qu'elle ne l'a été ressentie en France. Jusqu'à maintenant, ces deux films avaient été fort mal plagiés par des réalisateurs de second plan ou de dernier ordre, n'ayant retenu de leur réussite qu'une violence haineuse et contestable. Après quelques œuvres peu ragoutantes **Mother's Day** vient remettre les choses en place et éclairer non sans humour les plus subtiles ressorts du message agressivement proposé par Craven depuis cinq ans.
Grâce à un habile clin d'œil à **Délivrance**, Kaufman place sur un même échelon d'idées Craven et Boorman, conciliant la hargne intempestive du premier à l'amertume du second. Il serait malséant d'y trouver à redire dans la mesure où les attaches entre les deux cinéastes se révèlent plus profondes que l'apparente similitude des récits. Dans les deux films comme dans **Mother's Day**, une poignée de « civilisés » est attaquée par une poignée de « dégénérés » avant de riposter. Au travers de leur fuite désordonnée dans la violence la plus bestiale ressort toujours le constat inébranlable que notre civilisation créait à l'insu de tous les périls qui finiront par la renverser.
Aux cannibales ravagés par les radiations (**Hills Have Eyes**) et aux trappeurs rejetés dans la forêt par le modernisme (**Deliverance**), Charles Kaufman fait emboîter le pas à une famille de tueurs pour comédie macabre. C'est cet humour qui autorise **Mother's Day** à nous présenter le cas d'une psychose de groupe plus particulière encore que celle de **Texas Chainsaw Massacre**. Aussi vite que possible, Kaufman réajuste notre attention à la portée anti-conformiste de sa mise en scène.
En pleine forêt, deux hippies, membres d'une secte pacifiste, s'apprêtent à étrangler l'octagénaire qui les a acceptés dans sa voiture. Le temps de nous demander comment ils vont y parvenir, leur victime présumée portant au cou un énorme carcan médical, une paire de déments surgit d'un bosquet sur l'invitation muette de la petite vieille. Elle est leur « Mère » et, tendrement, assiste à leurs gamineries sanglantes avant de prendre part au jeu de massacre. L'ampleur du carnage est tele que l'horreur s'efface derrière une caricature caustique des procédés communs au « gore pictures ». Dans **Maniac**, un buste humain explosait sous une décharge de chevrotine tirée à bout portant. Ici, la décapitation se fait à la machette et au travers du pare-brise dans une fontaine d'hémoglobine tandis qu'au dehors une fillette est généreusement violée, battue et étranglée.
Du reste, ce n'est point par incapacité que le réalisateur donne dans la démesure, son film comportant une scène de mutilation d'autant plus pénible à regarder que la blessure se creuse dans la paume d'une main féminine crispée sur une cordelette de nylon. Filmé avec une précision obsessionnelle, ce passage est en fait fort peu représentatif d'une mise en scène presque guillerette qui enferme tous ses effets dans leur fonction précise d'où elle ne leur permet jamais de s'échapper. Le récit nous apparaît donc constitué de séquences-choc très compartimentées et liées entre elles par ce goût invraisemblable pour le badinage horrifique.
Parce qu'il ne cherche en aucune manière à concurrencer **Maniac**, dans le domaine du sordide le plus traumatisant, Charles Kaufman peut soigner ses plans de sous-bois et nous proposer des cadrages inspirés comme celui au ras du sol qui nous entraîne au cœur d'une « party » à Beverley Hills. En toute autre occasion, cette qualité aurait etouffé une atmosphère oppressante. Mais les clairières de **Mother's Day** n'ont pas assurément la même fonction que l'éboulis gigantesque de **Hills Have Eyes**, le seul « shocker » en somme qui n'ait pas liquéfié l'horreur dans la confirmation d'une classe extrême.
En fait, cette luminosité sereine de l'image procède d'un désir de créer le contraste, similaire à celui que l'on perçoit dans les dialogues. Les répliques de la « Mère » sont terrifiantes de cynisme à force de paraître anodines et appuient ainsi efficacement le pastiche d'une Amérique de la Force et de l'Ordre (l'entraînement militaire des tueurs au petit matin ; le dément travesti en shériff). Avant de subir le retournement de situation final, le thème de la revanche cruelle est déconnectée par la méchanceté avec laquelle Kaufman, cinéaste newyorkais, donne en pâture la seule fille issue de New York aux maniaques.
Sensible dans les provenances géographiques des trois héroïnes (les deux autres étant originaires de Los Angeles et de Chicago), cette peinture au vitriol s'implante directement dans l'analyse psychologique du trio d'assassins. Elle met en évidence une forme de possession maternelle qui assouvit les désirs les plus capricieux de la progéniture pour mieux renforcer son emprise morale sur celle-ci. Mais, quand nous regardons les deux frères s'essuyer les pieds en cadence et répondre servilement aux coups de sifflet énergiques de leur mère dans l'arbitrage de viols sauvages, quelque chose nous suggère que cette farce macabre est aux dimensions d'un pays entier.
Les habitudes de tous les jours y sont déformées par un manque de respect total envers la personne humaine. A ce titre, la fille de New York, mourante, est rangée dans un tiroir comme un jouet cassé. Et c'est pour une raison semblable que son calvaire a été dédramatisé à l'écran sous la forme de clichés polaroid captés par l'un des tueurs et jetés pêle-mêle devant la caméra. Durant les ultimes instants de sa vie, la malheureuse aura été réduite à un simple objet de consommation.
Le responsable reste cette vieille dame à laquelle des contre-plongées incessantes confèrent une stature de colosse par rapport à ses brutes de rejetons. En vérité, Kaufman nous le dit, elle a le sourire sévère de l'Oncle Sam.

CHRISTOPHE GANS

U.S.A.-1980 — *Production :* « Saga Film/Duty Production ». *Prod. :* Michael Kravitz, Charles Kaufman. *Réal. :* Charles Kaufman *Prod. Ex. :* Alexander Beck. *Scén. :* C. Kaufman et Warren Leight. *Phot. :* Joe Mangine. *Mus. :* Phil Gallo, Clem Vicari. *Int. :* Nancy Hendrickson (Abbey), Deborah Luce (Jackie), Tiana Pierce (Trina), Holden McGuire (Ike), Billy Ray McQuade (Addley), 90 mn. Couleurs.

LE TOUR DU MONDE

HARLEQUIN (Australie)



L'actualité internationale de ce trimestre, fort abondante et diversifiée, nous a incité à ouvrir un dossier consacré aux œuvres les plus représentatives, notamment parmi les productions indépendantes. Si les « major compagnies » continuent sur leur lancée, et mettent en chantier des réalisa-

FANTASTIQUE

THE GODSEND (G-B)



tions spectaculaires, il existe aujourd'hui, et à nouveau, un second courant, particulièrement intéressant, où se développent en toute liberté la fantaisie et l'imagination de jeunes cinéastes. L'on assiste ainsi à une renaissance de la série fantastique « B » de qualité — laquelle fut quelque peu effacée ces derniers temps par la surenchère des superproductions, et souvent reléguée à la série « Z ».
Nous avons sélectionné un certain nombre de ces films, dont la conception nous semble relever d'un fantastique « moderne », bien ancré dans les années 80.

AUSTRALIE

HARLEQUIN

Raspoutine à la Maison Blanche

Durant plusieurs années, le cinéma australien avait conservé une homogénéité admirable dans son inspiration, tous ses principaux cinéastes ayant choisi de se ranger sous la banière de Peter Weir, auteur d'au moins deux chefs-d'œuvre, **Picnic at Hanging Rock** et **Last Wave**. Mais si elle avait par trop duré, cette unification n'aurait, soyons-en sûr, engendré que la routine dans le choix des sujets. Sans pour autant être une réussite, **Patrick** de Richard Franklin a brisé la tradition poétique de Weir et imposé les noms qui allaient désormais représenter le genre en Australie : les producteurs Anthony I. Ginnane et William Fayman, le compositeur « hermanien » Brian May, le maquilleur José Perez, les spécialistes des effets spéciaux Conrad Rothmann et Chris Murray et surtout le scénariste Everett de Roche.
En trois œuvres (**Long Week End**, **Patrick** et **Snapshot**), ce dernier est réellement parvenu à définir un style d'écriture originale et à orienter ainsi le cinéma fantastique de son pays vers une spécialisation solide. Seul, George Miller, réalisateur de **Mad Max** et producteur de **Chain Reaction**, continue à travailler en « solitaire », piqué, il est vrai, d'anticipation militante plutôt que de bizarreries lyriques. **Harlequin** s'impose avec **Long Week End** qui devait néanmoins beaucoup à la mise en scène de Colin Eggleston, comme le meilleur récit imaginé à ce jour par Everett de Roche.
Ce nouvel argument prouve également la grande adresse d'un auteur qui envisage ses scripts en écrivain et non en scénariste d'où la difficulté encore présente de cerner des constantes que l'on ne puisse en toute conscience attribuer aux réalisateurs.
Cette prolixité inventive s'avère la qualité première d'une industrie cinématographique que sa jeunesse a obligé à recruter des acteurs étrangers. Après avoir erré en Italie, David Hemmings a été accueilli à bras ouverts par Ginnane qui l'oppose ici à Robert Powell avant de le lui donner à diriger dans sa première mise en scène, **The Survivor** adapté de James Herbert. Terre du renouveau, l'Australie cherche donc à aborder des sujets plus internationaux et d'une ambition égale à défaut d'être semblable à celle qui guidait Peter Weir voici trois ans.
Harlequin narre la prise de position d'un singulier magicien en plein cœur d'un parti politique dont le nouveau chef est père d'un enfant leucémique que l'Etranger est seul à pouvoir guérir. Grâce au talent encore à peine mesurable d'Everett de Roche, cette modernisation de la célèbre histoire de Raspoutine dépasse dans **Harlequin** l'idée lumineuse, le gadget qui fait vendre. Entraîné avec le personnage du moine fou dans une resituation contemporaine, la cour de Russie est devenue celle plus restreinte mais aussi plus bruyante qui grouille autour d'un politicien nouvellement promu vedette de l'actualité sociale. Qu'on ne s'y trompe pas, **Harlequin** n'est pas à proprement parler une métaphore sur la faiblesse des gens qui nous gouvernent. Toutefois, Everett de Roche, en choisissant de prendre appui sur le cas du charlatan démoniaque qui avait investi l'entourage de la tsarine, ne peut laisser de côté les annotations politiques. Les écarter aurait amoindri nombre d'effets précisément fantastiques et c'est habilement qu'il parvient à les glisser au sein de son récit, l'enrichissant même de réflexions feutrées.
Celle qui sous-tend l'ensemble du film a trait à l'insécurité morale du personnage de David Hemmings, sénateur en vue obsédé par la crainte d'être le jouet de quelqu'un qu'il ne soupçonne pas. Il est en fait manipulé par ceux qu'il croit avoir à sa botte, le service de sécurité et la petite bonne répondant aux directives des plus hautes autorités. Cette peur se cristallise sur l'intrus, sur cet « harlequin » qui n'a pas de raisons concrètes de vouloir s'incruster dans ce monde fermé. Repoussé par ses chiens de garde, attaqué par les jouets de son fils, le politicien finira par comprendre que le péril ne vient pas de l'illusionniste mais de son entourage le plus direct, idée superbe qui innocente l'émule de Raspoutine avant de lui faire subir le même interminable assassinat que son prédécesseur russe. Là aussi, de Roche ne cherche pas à faire le procès d'une certaine bureaucratie mais précise au mieux les travers de celle-ci pour donner à son histoire une portée dans le réel et une puissance dans la crédibilité qui servent la cause d'un fantastique très émotif.
Le personnage de Gregory Wolfe, l'harlequin, est fait de touches de perversité maligne (ongles vernis ; costumes graduellement extravagants) que l'interprétation littéralement sublime de Robert Powell complète d'un incroyable pouvoir de séduction. Son apparition excentrique, maquillé de paillettes et en habit de cuir, au beau milieu de la soirée promotionnelle du sénateur introduit l'étrange dans une assemblée hyper-conformiste. Le rejet est immédiat et brutal. La violence infamante qui court derrière des masques de respectabilité crève la surface sous le scandaleux affront. Les invités en tenue chic prennent soudain des allures d'hommes de main rompus à l'art du passage à tabac, et lorsque l'évasion de l'illusionniste sera annoncée, la grande demeure révélera sa fonction de blokhaus stratégique.
Déjà dans **Snapshot**, le précédent film de Simon Wincer, un décor rassurant se dégradait à une vitesse folle pour mettre en accusation la marginalité (l'héroïne y était homosexuelle). Plus subtilement, les réactions de l'harlequin sont dangereuses parce qu'elles sont « vraies » dans un monde où les apparences n'existent que pour cacher la manipulation des « âmes ». Remède impitoyable, la provocation amenée par Gregory commence par la mise à bas des principes cartésiens de l'assistance mondaine à demi terrifiée par des tours de passe-passe spectaculaires. Elle aboutira enfin en éclatant à la face de l'un des membres de cette digne assemblée, le maculant de pulpe de fruit. En vérité la présence de Gregory déconcerte le sénateur moins par son caractère surnaturel que par l'absence de buts inavoués.
Venu comme un oiseau de nuit rabattu par l'orage, il est le deuxième personnage de Simon Wincer à ne pas avoir de passé. La lesbienne de **Snapshot** fuyait le sien ; l'harlequin n'en possède apparemment pas au-delà des formalités d'usage pour carte d'identité. Cette « virginité » qui est à la fois judiciaire et existencielle le rend indestructible avant même qu'il ne prouve son invincibilité diabolique, car l'univers élitiste où il s'est introduit fonctionne sur le principe de la corruption. Ripée par cette intrusion incompréhensible, la mécanique va évidemment s'emballer un court instant pour dévoiler la grossière mascarade du système politique. Le montage parallèle entre l'arrivée du sénateur harcelé par des journalistes, et les mains de Gregory manipulant un jeu de cartes est amplement explicite quant à l'existence d'une hiérarchie obligatoire parmi les figures du pouvoir.
Dernière phase de sa maturation, le costume de « joker » adopté par l'harlequin symbolise à merveille le rôle mais aussi les pouvoirs réels de Gregory dans ce chassé-croisé meurtrier. Maître du destin des autres caractères en présence, il détruira la beauté de celle qui en le séduisant avait causé son incarcération. Car d'ordinaire, il prend toujours l'initiative dans la moindre situation où il se trouve plongé, arrêtant le geste caressant de l'épouse du politicien pour ensuite la soumettre totalement à ses désirs. Ainsi, il imprègne les lieux qu'il traverse et laisse les contours de son visage incrusté dans le sol tel un sceau indélébile. Il peut contrôler jusqu'à la plus infime parcelle d'un corps et arriver par exemple à déplacer une tumeur tout au long du bras d'une femme qu'il a hypnotisée. Et au moment où les sbires du sénateur en arriveront à le frapper, la petite bonne se brûlera atrocement avec de l'acide ménager.
La multiplicité de ses « existences », visualisée par un trucage qui le dédouble à l'instant de sa première mort, rejoint la vieille théorie hindoue de la métempsychose, c'est-à-dire de la réincarnation après la mort. Précédant le final d'une « tranquille » épouvante qui pousse sa complicité avec l'enfant malade plus loin qu'on n'osait l'imaginer, le détail de la robe de lama portée lors de son apparition nocturne précise immédiatement la référence aux religions mystérieuses de l'Asie. De ce fait, il est



Broderick Crawford face à Robert Powell.

Une éblouissante interprétation de Robert Powell.



beaucoup plus qu'un magicien et en apprenant à son petit protégé à dominer la Mort, il lui ouvre les portes d'une compréhension totale de la nature. Quand l'harlequin souffle dans un ballon, le tonnerre rugit ; quand le coucou d'une pendule chante, les portes s'ouvrent miraculeusement. Les choses parlent souvent à la place de l'étonnant personnage jusqu'à la scène magnifique où, en compagnie de l'enfant, il déchaîne un concert de cris de mouettes dont l'intensité brisera la vitre d'une voiture.

Avec **Harlequin**, Simon Wincer confirme ses aptitudes techniques malgré la médiocrité des trucages et une photographie très dépréciative suffisamment sobre pour ne pas être gênante. Moins emporté que dans le très confus **Snapshot**, il parvient sans cesse à évoquer par le seul exercice de caméra ce qui passe dans les regards entendus de l'enfant et du magicien. Le mouvement de grue ascendant sur Powell tenant à bout de bras le petit Alex au-dessus d'un gouffre nous inflige ce vertige que ressent précisément le gamin. Consécutivement à ce choc, les rapports entre celui-ci et l'harlequin apparaissent nettement plus passionnants car soumis aux règles d'une mystérieuse initiation. Elle a la gaieté d'un jeu, mais il devient particulièrement inquiétant quand intervient une bonne dose de cruauté mentale de la part d'Alex.

Aussi, **Harlequin** est un film sur l'enfance et ses secrets comme le furent **The Innocents**, **The Other** ou encore **Harold and Maude** dont on peut découvrir ici l'influence. On se surprend à remarquer que Alex ne semble pas voir son père auquel il n'adresse d'ailleurs jamais la parole. Sa rencontre décisive avec Gregory se poursuivrait donc en dehors des normes de l'adulte et retrouverait le charme de ces contes classiques où un génie survient pour aider un jeune héros en détresse morale.

Féerie moderne, **Harlequin** serait alors la plus insolite des histoires d'amitié, une amitié qui se forgerait à l'approche de la mort, là où surgissent les corbeaux de la Fatalité et les étrangers de la nuit.

CHRISTOPHE GANS

1980 — *Production :* Antony I. Ginnane Production. *Prod. :* Antony Ginnane. *Réal. :* Simon Wincer. *Scén. :* Everett De Roche. *Phot. :* Gary Hansen. *Dir. art. :* Bernard Hides. *Mont. :* Adrian Carr. *Mus. :* Brian May. *Effets spéciaux :* Conrad Rothmann. *Int. :* Robert Powell (Gregory Wolfe), Carmen Duncan (Sandra Rast), David Hemmings (Nick Rast), Broderick Crawford (Doc Wheelan), Gus Mercurio (Mr. Bergier), Alan Cassell (Mr. Porter), Mark Spain (Alex Rast), Sean Myers (Benny Lucas), Mary Mackay (Edith Twist). 96 mn. Panavision. Eastmancolor.

AUSTRALIE

THE CHAIN REACTION

La commotion du nucléaire

Les nouveaux cinéastes australiens nous réservent décidément bien des surprises : après George Miller et son étonnant **Mad Max**, Ian Barry débute une carrière de réalisateur avec un remarquable film d'action intelligemment construit.

Heinrich, un technicien qui a été exposé à des radiations atomiques, s'échappe de l'hôpital où il était placé en observation. Victime d'un accident de voiture, il perd la mémoire, puis est recueilli par un couple, Larry et Carmel, vivant à la campagne. Les agents de la sécurité finissent par retrouver la trace du fugitif et, ayant acquis la certitude que le couple a été contaminé à son tour par Heinrich, ils établissent un cordon sanitaire autour de la maison. Larry et Carmel décident de s'enfuir...

La mise en accusation des centrales nucléaires et le danger que représente pour l'Homme la moindre fuite radioactive est un sujet d'actualité, devenu aujourd'hui une cruelle réalité.

Mais Ian Barry ne cherche pas à bâtir un « film plaidoyer » contre l'énergie atomique. N'accordant à ce thème que peu d'importance, il s'en sert comme toile de fond pour montrer que, quelle que soit la situation, l'Homme est toujours la victime de l'Homme. Heinrich, Larry et Carmel, aucunement responsables de leur état menaçant pour la société, doivent se battre et tuer pour survivre.

C'est un schéma classique des rapports de luttes perpétuelles entre les êtres humains « normaux » et « anormaux » qui illustre un bon nombre de films. La vivacité du montage éclipse les quelques lacunes du scénario au profit d'un rythme qui nous tient sans cesse en haleine avec d'excitantes scènes de poursuites en voiture et des cascades soutenues par une musique électronique utilisée à bon escient. A ce niveau, le film est très proche de **Mad Max** mais ne possède pas sa violence sous-entendue qui fait frémir nos censeurs.

Il est donc fort probable que **Chain Reaction** apparaisse un jour sur nos écrans puisqu'il ne se distingue en rien, son extraordinaire « punch » mis à part, des films d'aventures et d'action de facture classique qui réjouissent habituellement les amateurs.

GILLES POLINIEN

1980 – *Production* : Palm Beach Picture/Victorian Film/Australian Film Commission. *Prod.* : David Elfick. *Réal. et Scén.* : Ian Barry. *Prod. ass.* : George Miller, Ross Matthews. *Phot.* : Russell Boyd. *Dir. art.* : Grace Walker. *Mont.* : Tim Welburn. *Mus.* : Andrew Thomas Wilson. *Effets spéciaux* : Rhys Robinson. *Cascades* : Max Aspin, George Miller. *Int.* : Steve Bisley, Arna-Maria Winchester, Ross Thompson, Ralph Cotterill, Hugh Keays-Byrne, Lorna Leslie, Richard Moir. 90 mn. Couleurs.

Le péril nucléaire à nouveau en vedette, dans l'excellent film d'aventures de Ian Barry.



GRANDE-BRETAGNE

THE GODSEND

Une douce malédiction...

Avec un nombre important de films produits récemment (parmi lesquels **The Apple, Dr. Heckyl and Mr. Hype**, et **The Godsend** relèvent du fantastique), la firme Cannon, présidée depuis peu par Menahem Golan et Yoram Globus, a pris, en un an, un formidable essor, lui assurant ainsi une des toutes premières places au sein des « independants » américains.
The Godsend, qui a remporté un fort succès l'hiver dernier aux Etats-Unis, est le premier film produit et mis en scène pour le cinéma par Gabrielle Beaumont. A 36 ans, cette jeune femme a déjà derrière elle une longue carrière à la télévision anglaise (nombreux documentaires et films pour la jeunesse).
Enthousiasmée par le roman homonymé de Bernard Taylor, Gabrielle Beaumont manifesta aussitôt le désir d'adapter à l'écran cette histoire du surnaturel.
The Godsend, ce « bienfait du Ciel », c'est Bonnie, petit fille frêle, dont l'étrange teint pâle, les yeux d'un bleu profond et les cheveux presque blancs confèrent un aspect énigmatique. Alan et Kate Marlowe l'ont adoptée parmi leurs quatre enfants lorsque, après avoir hébergé pour une nuit une femme enceinte sur le point d'accoucher, celle-ci a disparu le lendemain, leur abandonnant le bébé qu'elle venait de mettre au monde.
Quelques temps après cet événement, le jeune Marlowe meurt, étouffé sous une couverture. Inexplicablement, les trois autres enfants Marlowe périront les uns après les autres... Alors que Kate reporte toute son affection maternelle sur Bonnie, Alan, lui, est convaincu que la fillette est responsable du décès de ses propres enfants.
Le thème de l'enfant démoniaque et mystérieux détruisant son entourage a déjà été exploité avec succès dans **La malédiction** de Richard Donner, or **The Godsend** ne souffre, en aucun moment, de la comparaison avec son génial aîné. Gabrielle Beaumont a su, en effet, donner à son film un ton original, très personnel. Refusant les habituelles « recettes miracles » du fantastique d'aujourd'hui (occultisme, grand-guignol, violence, épouvante, musique tonitruante etc.) la réalisatrice nous offre un film presque intimiste, plein de délicatesse et d'émotion vraie.
La douleur des parents face à la mort de leurs enfants est superbement exprimée et la psychologie des personnages, sans pour autant désamorcer l'action ou entraver la progression du récit filant à toute allure, est finement observée.
La lente destruction du couple engendrée par la maléfique Bonnie responsable de la stérilité d'Alan et de la fausse couche de Kate, l'instinct maternel exacerbé de cette dernière, l'amour inégal des parents envers leurs enfants, sont des touches typiquement féminines qui donnent au film une grande authenticité renforcée par l'interprétation remarquable de Cyd Hayman et de Malcolm Stoddard.
Délaissant le côté spectaculaire des meurtres perpétrés par Bonnie, la caméra, discrète mais efficace, préfère surprendre un regard, un geste de la sournoise et hypocrite fillette, guettant le moment où les parents détourneront les yeux, pour faire un croc-en-jambe, arracher une poignée de cheveux, lancer un projectile dans l'intention de blesser, puis retrouver dans la seconde qui suit un visage angélique dont la blondeur appelle la tendresse. Les scènes anodines du quotidien (le repas d'anniversaire, la partie de cache-cache) débouchent sur un fantastique qui s'infiltre par touches successives (la peur ressentie par les enfants lorsqu'ils restent seuls avec Bonnie) et fait naître chez le spectateur un sentiment d'angoisse d'autant plus étrange que tous les événements dramatiques se déroulent dans une nature verdoyante, rassurante et baignée de soleil.
The Godsend, servi enfin par une photo très soignée et une admirable partition musicale signée Roger Webb, renouvelle adroitement le thème dont il s'inspire et s'avère une production fantastique de qualité destinée à ravir un large public.

GILLES POLINIEN



Que cache le visage « angélique » de Bonnie ?... (Wilhelmina Green)

1979 — *Production* : London Cannon. *Prod.-Réal.* : Gabrielle Beaumont. *Scén.* : Olaf Pooley, d'après le roman de Bernard Taylor. *Phot.* : Norman Warwick. *Dir. art.* : Tony Curtis. *Mont.* : Michael Ellis. *Mus.* : Roger Webb. *Int.* : Malcolm Stoddard (Alan Marlove), Cyd Hayman (Kate Marlove), Angela Pleasence (l'étrangère), Patrick Barr (Dr. Collins), Wilhelmina Green, Joanne Boorman (Bonnie), Angela Deamer, Clarissa Young (Lucy), Lee Gregory (Davie), Piers Eady (Sam). 90 mn. Couleurs.

entretien avec
Gabrielle Beaumont

Pourriez-vous résumer votre carrière jusqu'à **The Godsend** *?*

Mes parents et mes grands-parents étaient acteurs. J'ai donc de très bonne heure été baignée par l'ambiance du spectacle. J'ai commencé jeune, comme actrice, puis je suis passé à la B.B.C., comme réalisatrice et éditeur de films. J'ai notamment fait un film pour les enfants. Mais l'industrie cinématographique étant très mal en point en Angleterre, j'ai surtout travaillé pour la Télévision. Et j'y ai produit et réalisé quantité de films, de documentaires sur le théâtre, des dramatiques, des programmes pour enfants, et même de l'opéra : bref, tout ce qu'il est possible d'imaginer. Et puis est venu un temps où il m'a semblé que les conditions étaient meilleures pour devenir producteur indépendant, alors j'ai décidé de revenir au cinéma.

Votre précédent film était un thriller psychologique. Peut-on dire qu'avec **The Godsend**, *vous avez franchi un nouveau pas en entrant dans le domaine du film fantastique ?*

Non, pas vraiment. En fait, on avait eu tort de distribuer **The Velvet House** comme un film d'horreur, alors que c'était, comme vous le dites, un thriller psychologique. **The Godsend** en est aussi un à mes yeux, et il se passe la même chose avec ce film qu'on essaye, au niveau de la distribution, de faire basculer dans l'autre genre.

Vous n'avez pas choisi d'adopter la violence visuelle !

Non : on ne voit jamais les meurtres, ils se produisent, et on trouve les enfants morts, et cela ressemble à des accidents. Il n'y a que le dernier qu'on voit se faire physiquement.

Sans qu'il s'agisse d'un film d'horreur, il y a donc cependant un côté surnaturel...

En un sens oui, quoique ce soit pas à proprement parler une force surnaturelle qui opère, au sens traditionnel dans ce genre d'histoire. C'est la jalousie, la puissance de la jalousie, en fait le développement d'une chose qui se trouve naturellement en chacun de nous. Cette jalousie est si forte qu'elle donne à l'enfant la capacité de tuer les enfants qui sont plus âgés qu'elle. Le sujet c'est ce que peut devenir la nature humaine quand on la pousse...

En fait, elle ne provoque pas directement ces morts ?

Non, elle les projette et chaque fois on sait qui sera la victime, mais c'est tout. Le premier survient alors qu'elle n'a que trois ans. Cela a posé des problèmes de tournage particuliers, d'ailleurs, les principaux acteurs étant des enfants, parfois très jeunes.

C'est fréquent dans ce type d'histoire qu'on prête de tels dons à des enfants.

Je crois que l'enfant est par nature beaucoup plus ouvert à tous les aspects de la vie. Il est en particulier plus perméable à toutes les forces qui se présentent pour pénétrer en nous. Il est beaucoup plus réceptif aux possibilités extérieures, et si la jalousie le gagne, par exemple, il n'a ni des raisons ni les moyens de lui faire obstacle.

Croyez-vous que dans le cinéma cela est plus terrifiant si c'est un enfant qui en est le siège ?

Vous voulez dire que c'est un artifice dramatique ? Non, pas dans mon film. Ce qui est effrayant, ici, c'est justement ce côté naturel, auquel seront beaucoup plus sensibles des gens qui ont des enfants. L'enfant possède une caractéristique inquiétante en soi : quand un enfant dit non à quelque chose, au fond du problème vous êtes impuissant face à lui. Vous pouvez le battre, le contraindre à la rigueur, mais au fond des choses... ? Quand un enfant est déterminé, il n'y a pas grand chose à faire. Ajoutez à cela que la logique de l'enfant possède elle aussi quelque chose de terrifiant pour l'adulte.

L'enfant posséderait selon vous, en quelque sorte, une supériorité mentale sur l'adulte ?

Ah oui, certainement... et le problème vient de ce que nous ne sommes pas suffisamment « innocents » pour voir véritablement clair dans son jeu.

Et cette femme au début, qui est-elle ?

On ne le saura jamais, elle ne fait que passer, comme l'oiseau. Elle est le coucou.

Est-ce un être diabolique ?

Non, le film se termine sur un point d'interrogation total, et ce n'est jamais sous-entendu. On peut bien sûr l'interpréter ainsi, mais sans certitude. Et je pense que c'est toujours mieux de laisser planer un doute. Telle qu'elle est présentée, l'histoire frôle le fantastique, mais le frôle seulement de telle sorte qu'à la limite, ce pourrait être la réalité.

Le fantastique reste toujours latent : c'est au spectateur de l'introduire par son imagination, ou de le laisser de côté...

En quelque sorte, oui, à une séquence près que j'ai délibérément traitée dans une tonalité fantastique ; c'est une sorte de rêve, pendant lequel le mari imagine comment il pourrait tuer la fillette avant qu'elle-même assassine son dernier enfant : il se voit emportant l'enfant vers la mer, l'abandonner sur le rocher en attendant que la marée survienne. C'est une séquence totalement fantastique, avec des effets spéciaux.

Vous faisiez allusion précédemment au fait que vous avez rencontré certains problèmes parce que vous tourniez essentiellement avec des enfants. Les choisir en a-t-il également posé ?

Oui, beaucoup, en partie parce que le stade préparatoire de la production a été très court — six semaines seulement. En Angleterre vous devez avoir une autorisation spéciale pour utiliser des enfants, et vingt-et-un jours avant de les utiliser. Je n'avais donc que trois semaines pour les sélectionner. D'autre part il fallait que je trouve des enfants très différents, pour la famille normale en particulier, en partant de l'idée que celle qui les assassine devait avoir les cheveux blonds et les yeux bleus, et il fallait qu'il y ait un air de familiarité certain malgré les changements d'âge...

Pourquoi la gamine devait-elle avoir les cheveux blonds et les yeux bleus ?

Parce que c'est ainsi dans le roman et que cela accentue son aspect angélique : en-dessous elle est le Mal. Par contre pour la famille, j'ai délibérément choisi des enfants très ordinaires, roux.

Et qu'est-ce qui vous a fait choisir ce sujet, et quand ?

Le livre avait été publié en 1977 mais l'idée m'est venue l'année dernière : je savais que la compagnie voulait une histoire de ce type. Ce n'est pas ce que j'aurais fait si le budget avait été illimité : j'avais déjà un projet fantastique, situé dans le futur. Mais **The Godsend** entrait parfaitement dans le cadre de budget et de temps que pouvait consacrer la compagnie.

Avez-vous collaboré au scénario ?

Oui. C'est d'ailleurs mon mari qui a fait l'adaptation.

Et vous êtes restés très fidèles au livre ?

Oui, mais un peu par nécessité. En fait nous aurions aimé faire plus qu'une simple adaptation, mais nous n'avions que trois semaines pour la mener à bien... Réarranger l'histoire eût pris trop de temps.

Le tournage a lui-même été assez rapide ?

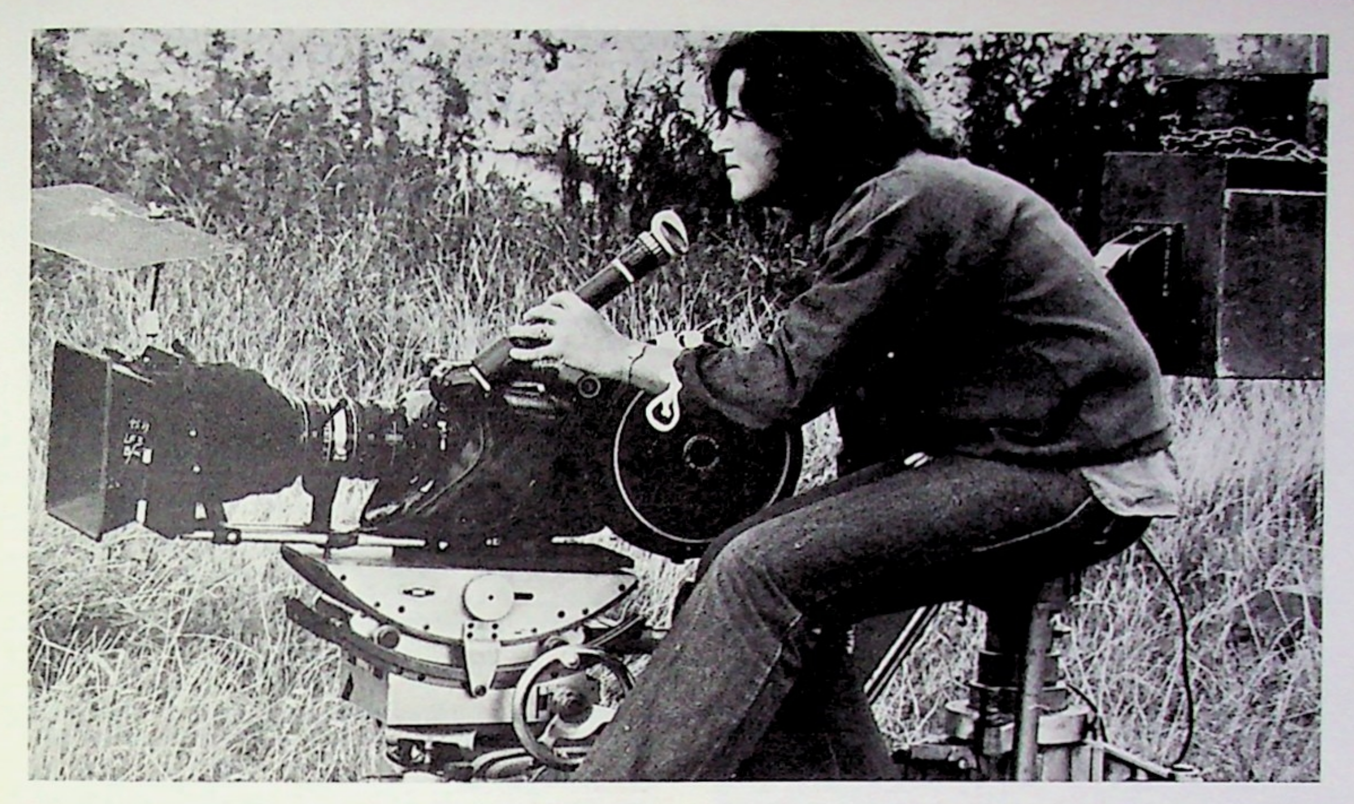
Cinq semaines, et deux seulement pour composer les quarante minutes de musique — avec un orchestre de cinquante-six musiciens pour le début et la fin. J'avais déjà travaillé avec le compositeur, Roger Webb, pour la télévision. Il est excellent et j'aime beaucoup ce qu'il fait. Je crois d'ailleurs qu'il travaillera sur mon prochain projet car le sujet lui plaît énormément. Nous nous occuperons sans doute de la musique en même temps que se fera le tournage. Je collabore toujours le plus possible avec les autres membres de l'équipe, en particulier le compositeur et le cameraman.

Vous avez une formation technique ?

Disons surtout que cela fait quinze ans que je produis et mets en scène, et comme je vous l'ai dit, j'ai beaucoup travaillé pour la télévision qui repose énormément sur la technique, et qui est à cet égard une remarquable école. Quand j'écris un script je sais exactement ce que je veux, ce que je peux faire et comment. J'ai une très grande expérience technique — ce qui surprend parfois de la part d'une femme. Y compris en ce qui concerne les effets spéciaux, le travail en laboratoire, le traitement des couleurs, etc.

Il y a déjà peu de femmes réalisatrices, mais dans le domaine fantastique, vous devez être pratiquement la seule — d'autant que c'est un peu une spécialisation chez vous. A quoi attribuez-vous cela ?

Vous savez, je ne crois pas qu'il y ait de grandes différences entre les capacités professionnelles des hommes et des femmes



Une jeune et talentueuse réalisatrice spécialiste du fantastique.

mais il faut convenir que l'organisation de certains types de production — tout ce qui a un caractère épique par exemple — semble plus fait pour les hommes : c'est un fait de société peut-être, mais on imagine mal une femme dirigeant par exemple 600 zoulous pour le tournage d'une scène à grand spectacle... Les femmes sont semble-t-il d'emblée attirées par des sujets plus intimistes. Pourquoi, je ne sais pas. C'est une constatation.

Avez-vous des projets ?

Je voudrais faire un film d'après une histoire de Daphné du Maurier qui se situe dans les années trente, et la tourner dans le style des grands réalisateurs français de cette période — j'ai une très grande passion pour le cinéma français, en particulier celui de cette époque. Et puis j'ai un autre projet, **A Dream of Wesse**, une fantaisie futuriste qui se déroule en Angleterre, vers 1985 et cent-cinquante années plus tard. Ce sera fantastique, mais pas de la science-fiction au sens habituel du terme : il n'y aura ni machines, ni batailles... Mais il va me falloir trouver plus d'argent que j'en ai habituellement, car il y aura quand même pas mal d'effets spéciaux. Ce ne sera pas non plus de la science-fiction dans le sens où la "science" n'y aura pas de place.

Et quel en est le sujet ?

C'est un groupe de savants qui parvient à se projeter mentalement dans le futur, quelque cent-cinquante ans plus tard, pour savoir à quoi il ressemblera. Ils trouveront en particulier une Angleterre qui a été coupée en deux par un séisme... L'histoire commencera à peu près à notre époque, dans quelques années, après que certains bouleversements seront intervenus... Le monde ne sera plus aussi "joyeux" et les gens éprouveront vraiment le désir de savoir où ils vont.

Vous y exprimerez donc en quelque sorte votre philosophie de l'Homme...

Oui, mais sans oublier le spectacle, car je reste convaincue que dans un art comme le cinéma, vous ne devez jamais oublier que vous travaillez pour un certain auditoire, qui paye pour voir votre film et en même temps vous permettre de financer le suivant. Vous ne pouvez pas travailler uniquement pour vous faire plaisir.

Quelle est votre position sur l'emploi de la violence au cinéma ?

Je n'ai montré la violence ni dans **Velvet House**, ni dans mon dernier film, car ce qui m'intéresse, ce sont ses effets. Je ne crois pas à l'utilité de montrer la violence physique. Je n'aime pas un film comme **Alien**, il me rend malade et je ne comprends pas le but de séquences aussi crues que, par exemple, lorsque la créature éventre le personnage pour s'échapper de son corps.

Et qu'est-ce qui vous attire dans la science-fiction et le fantastique ?

Je ne saurais pas exactement le dire... J'ai toujours été attirée par ces genres : à l'âge où mes amies lisaient Jane Austin, moi, c'était Ray Bradbury... C'est venu tout seul, sans que je puisse ni ne cherche à l'expliquer d'ailleurs. Par contre je n'aime pas l'épouvante. C'est pourquoi dans mes deux derniers films, bien que le sujet pût s'y prêter, je l'ai soigneusement évitée.

Y a-t-il cependant d'autres genres que vous souhaiteriez par la suite aborder ?

Oui. J'aimerai déjà réaliser une histoire d'amour très simple, sans côté thriller ou autre...

Tragique ?

Vous savez, je crois que toute histoire d'amour est tragique... Et puis il y a ce projet tiré de Daphné du Maurier, sur lequel je travaille pour une série télévisée, pour ma compagnie. Cela a pour cadre la guerre civile en Angleterre, au XVIIe siècle. Très triste, avec bon nombre des personnages qui disparaissent dans le cours de l'intrigue, et une histoire d'amour très belle, qui durera environ sept heures.

Un film historique et épique ?

Oui et non. Disons qu'il y aura deux courtes séquences de batailles, et surtout beaucoup d'acteurs, de costumes... Et puis j'aimerais aussi réaliser un western, un vrai, dans le style de **L'Homme des Vallées perdues** ou du **Train sifflera trois fois**. Là, je crois vraiment que je serai la première femme à me lancer dans le genre... J'ai un script déjà !

Le cinéma français des années trente, les classiques du western, le film historique... Avez-vous le sentiment de vouloir revenir à une certaine idée du cinéma, peut-être un peu mourante, sinon défunte ?

En un certain sens, oui, c'est tout à fait exact. Je suis d'une famille qui travaille depuis des générations dans le théâtre et, depuis une époque évidemment plus récente, dans le cinéma. Enfant, j'allais au cinéma presque une fois par jour. Le cinéma de cette époque était réellement merveilleux, parce que c'était du spectacle. Les gens en avaient besoin, le désiraient... on pouvait les voir en famille — ceci dit sans niaiserie aucune — et les enfants pouvaient les voir... Toutes choses dont on devrait un peu plus souvent se souvenir dans les milieux cinématographiques actuels...

Propos recueillis par
BERTRAND BORIE

HONG-KONG

THE BUTTERFLY MURDERS

Sur les ailes de l'épouvante exotique

Il est regrettable que le cinéma chinois soit, pour le grand public synonyme de « karaté-spaghetti ». En effet, les scénarios parfois volontairement infantiles ne sont souvent prétextes qu'à d'innombrables combats recherchant, en vain, à tuer le mythe du kung-fu créé par Bruce Lee. Cette abondance de médiocrité cinématographique a pour fâcheuse conséquence d'avoir saturé le spectateur. De fait, les distributeurs français n'exploitent ces films que dans les circuits à double-programme ou indépendants, empêchant les amateurs de fantastique de découvrir certaines œuvres de qualité.

Butterfly Murders est l'une des premières productions de la Seasonal Film Corporation, compagnie dirigée par Ng See Yuen, fervant amateur de fantastique. L'une de ses ambitions est de produire des films fortement imprégnés de l'histoire, des mœurs et de la philosophie de son pays, sans oublier les exigeances du marché international : le divertissement de qualité. Ng See Yuen a confié au jeune et talentueux Tsui Hark le soin de visualiser ses désirs.

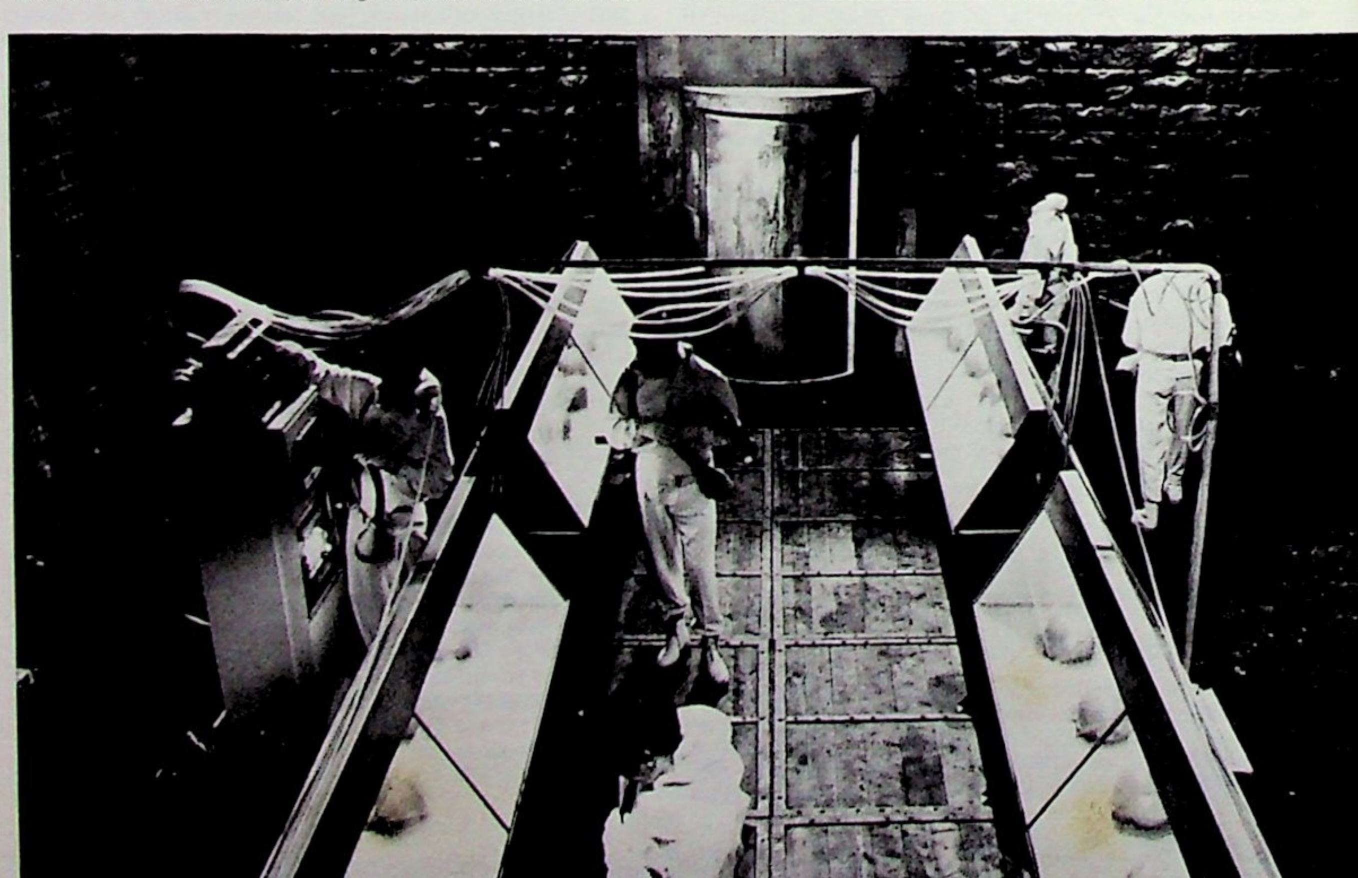
L'influence picturale des peintres (Li Tch'eng, Tong Yuan ou Kouo Hi par exemple) du 16e siècle, contribue à la réussite de **The Butterfly Murders**, aidée par la photographie de Fan Ching-Yu. Tel Alfred Hitchcock pour **The Birds**, ou Jeannot Szwarc pour **Bug**, Tsui Hark se retrouve confronté avec le même problème : rendre plausible l'agressivité des animaux, en l'occurence ici celle des papillons. Il y parvient, notamment dans l'une des premières scènes d'horreur où les insectes observent patiemment deux hommes en plein labeur et « jubilent de toutes leurs antennes » à l'idée de l'extraordinaire repas en perspective ! Le tour de force accompli dans ce film, nous portera à considérer désormais ces « paisibles » bestioles comme de véritable dangers ! Par ses souples et amples mouvements de caméra, la mise en scène rejoint la complexité du scénario. La découverte d'un cadavre tué par des papillons, marque le point de départ de cet hallucinant conte médiéval chinois aux rebondissements aussi spectaculaires qu'inattendus. A la demande d'un ami, un seigneur, escorté de son armée personnelle, décide d'élucider le mystère des créatures meurtrières. Cette enquête.le conduira principalement dans l'étrange et oppressante atmosphère des souterrains d'un monastère maudit. Au danger des papillons en survient d'autres : les membres du gang du feu, les corbeaux de la mort... et surtout l'énigmatique Ninja (meurtrier masqué) aux pouvoirs hors du commun...

Il est certain que les auteurs de cette histoire, Lum Chi-Ming et Leung Noong-Kong se sont inspirés de Daphné du Maurier (ou plus exactement de E. Hunter, scénariste de **The Birds**), mais aussi d'Edgar Allan Poë. Les trouvailles du sujet résident dans la juste utilisation de l'essence émotionnelle de ces écrivains, replacée dans le contexte culturel chinois. En effet, Chi-Ming et Noong-Kong exploitent les artifices du fantastique occidental, pour mieux développer les angoisses asiatiques : sublimations de la mort, fantasme matérialisé ici, par le Ninja, aux pouvoirs surnaturels.

The Butterfly Murders est une œuvre riche, inhabituelle pour ce genre de production. Complexe, elle l'est effectivement par son appartenance simultanée au fantastique, à l'horreur, au thriller et également à la science-fiction (utilisation de « gadgets »). Signalons enfin l'efficacité des combats admirablement chorégraphiés, ainsi que la minutieuse reconstitution des décors d'époque. Il reste à espérer que **The Butterfly Murders** trouvera auprès du public français le succès qu'il mérite lors de son éventuelle distribution.

JEAN-PIERRE SAMUELSON

1979 — *Production :* Seasonal Film Production. *Prod. : See Yuen. Réal. :* Hark Tsui. *Scén. :* Lum Chi-Ming, d'après une histoire de Hark Tsui. *Phot. :* Fan Ching-Yu. *Réal. des scènes d'action :* Wong Shih-Tong. *Int. :* Lau Siu-Ming (Fong), Wong Shih-Tong (Tien), Michelle Mee (l'Ombre Verte), Jo Jo Chan (Lady Shum), Tino Wong (Les Milles Mains), Koh Hung (Le Feu Sacré), Ching Kwok-Chu (Maître Shum). 100 mn. Couleurs. Scope.



CONTAMINATION

Une explosion sanglante et haletante

Précédemment annoncé sous le titre plus évocateur de **Alien Contamination Reachs Earth**, ce film italien de Luigi Cozzi (**Star Crash**) tourné en langue anglaise se présente comme la suite logique du fameux **Alien**, descendu sur Terre, avec pour schéma narratif celui du non moins célèbre **Zombi 2** :
Un bateau à la dérive pénètre dans le port de New-York. A son bord, la patrouille de police envoyée en reconnaissance, trouve des cadavres déchiquetés et toute une cargaison d'énormes « œufs » verts dont la forme et la texture rappellent celles de l'avocat...
Il est préférable de ne pas dévoiler la totalité de l'histoire au profane car le quart d'heure qui suit, grâce à l'effet de surprise, la violence, la perfection des trucages et l'angoisse qui en découle, a de quoi clouer sur son fauteuil le plus exigeant des spectateurs en matière d'émotions fortes.
Ce véritable morceau d'anthologie du film d'horreur, à rendre jaloux Tom Savini lui-même, a pour résultat, en suscitant tellement d'espoirs dès le début (on pense alors à un chef-d'œuvre) de rendre plus fade la suite du film dès lors que l'action se ralentit.
Mais le plaisir pris à la projection de **Contamination** est pourtant intense jusqu'à la fin, et les quelques longueurs et platitudes de la seconde partie sont compensées par d'excellentes scènes de suspense et d'horreur... Par exemple, un clin d'œil à **Psychose**, où l'on voit un étranger pénétrer dans une salle de bains, s'approcher lentement du rideau de douche derrière lequel se trouve une femme nue... puis repartir après seulement avoir déposé près d'elle un « œuf vert », instrument de mort bien plus terrible encore que le couteau de cuisine dont se servait Anthony Perkins pour tuer.
Correctement mis en scène et interprété, **Contamination** est une surprenante réussite qui ose mélanger les genres horreur, science-fiction, aventures, humour, espionnage, suspense et policier sans tomber dans le piège d'un ridicule film hybride.
Un budget solide a permis de porter l'accent sur les effets spéciaux, très réalistes comme les éventrations, l'explosion du rat, l'énorme « alien » cyclope dévoreur, ainsi que sur les décors.
A signaler enfin une excellente partition du groupe « Goblin » dont personne n'a oublié les musiques originales de **Suspiria** et **Dawn of the Dead**.

GILLES POLINIEN

◄ **1980** – *Production* : Alex Cinematografica. *Prod.* : Ugo Valenti, Claudio Mancini. *Réal. et Scén.* : Luigi Cozzi. *Musique* : Goblin. *Int.* : Ian McCulloch, Louise Marleau, Marino Mase, Gisela Hahn. 90 mn. Couleurs.

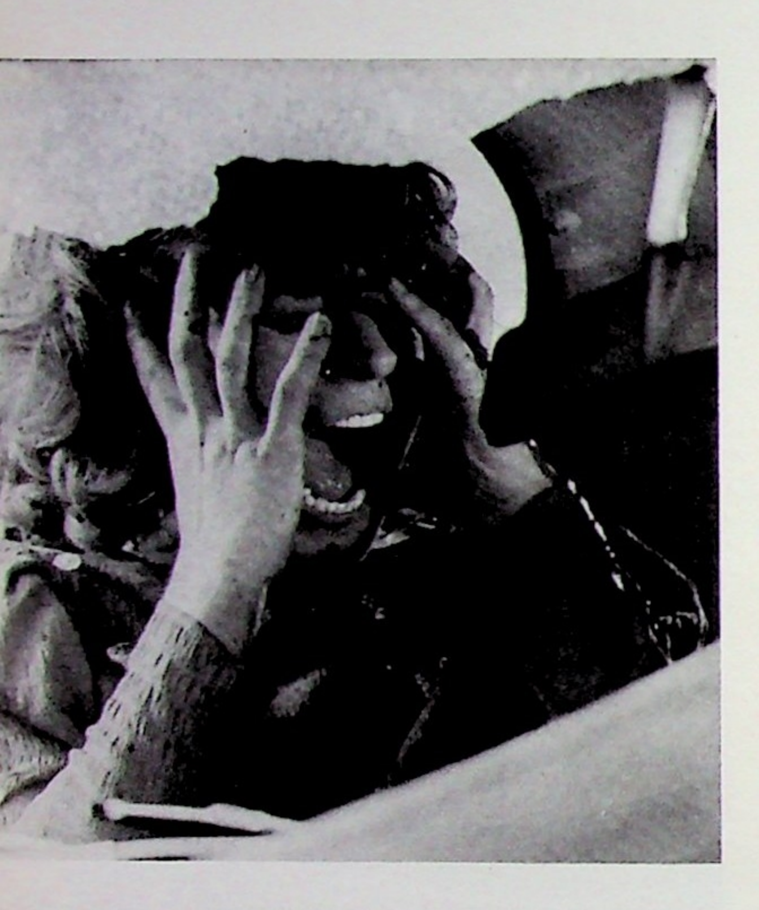




ITALIE

MACABRE

Un huis-clos d'amour et de mort





Mario Bava n'est plus. L'homme qui inventa la terreur à l'italienne, le génial directeur de la photographie, l'auteur le plus authentiquement morbide de l'histoire du cinéma fantastique nous a quitté, alors qu'il venait d'achever la réalisation, pour le compte de la TV italienne, d'une adaptation d'une nouvelle fantastique de Prosper Mérimée.

C'est pourquoi notre émotion fut grande ainsi que, avouons-le, notre appréhension, lorsque fut annoncé le premier long métrage cinématographique réalisé par Lamberto Bava. Le talent est-il héréditaire ? Avant de s'éteindre, le maître a-t-il légué ses pouvoirs à son disciple-descendant ? Le poids d'une réputation telle que celle de Mario Bava n'est-il point trop lourd à porter pour un jeune cinéaste du même nom ? Autant de questions qui vinrent spontanément à notre esprit...

Disons-le tout de suite, **Macabre** n'est pas, à proprement parler, un film de terreur. C'est avant tout une œuvre insolite au climat particulièrement morbide, inquiétant. En aucune manière l'étiquette « film d'épouvante » ne saurait être apposée sur ce film, inspiré d'un fait divers (soi-disant) authentique, survenu voici quelques années à la Nouvelle Orléans. Pour cette raison, l'intrigue peut paraître squelettique, mais ce relatif dépouillement permet l'installation lente et progressive d'une tension, d'un suspense psychologique qui trouve son apogée en une révélation finale des plus surprenantes. Le fantastique, sous-jacent pendant toute la durée du film, ne surgira qu'à la faveur des ultimes images. Le charme quasi envoûtant de ce film repose en grande partie sur un climat maladif, étouffant d'érotisme nécrophilique. Il eût été difficile de s'aventurer plus loin dans le fétichisme funéraire et dans la sexualité morbide sans donner dans le mauvais goût, le raccoleur ou la facilité. La grande pudeur de l'image tempère le caractère torride et malsain de ce sujet des plus audacieux, l'imagination du spectateur fait le reste.

La mise en scène est remarquable de sobriété et de rigueur. Lamberto Bava a su éviter les artifices d'une réalisation tape-à-l'œil. Il a préféré laisser l'inquiétude sourdre d'un académisme qui n'est sage qu'en apparence. Jusqu'à la musique qui, pour être discrète, n'en devient pas moins obsessionnelle (le slow désuet, langoureux et terriblement mièvre qui accompagne les états du couple vedette). L'image est due au talentueux Franco Delli Colli qui a donné à cette œuvre les teintes chaudes et feutrées que requérait le sujet. Le scénario porte la griffe d'un autre grand espoir du fantastique italien : Pupi Avati, déjà auteur de l'excellent et diabolique **La maison aux fenêtres qui rient**.

Nous ne saurions encore trop louer le talent de l'étonnante Berenice Stegers (protagoniste de **La cité des femmes** de Fellini), véritable monstre de cabotinage et de sensualité brute. Ô ce regard fou, ce rire hystérique !

Lamberto Bava a donc signé là un film des plus riches et s'affirme comme le digne successeur de ce diable de père dont il semble bien avoir hérité intelligence, esprit et talent.

Sous un clacissisme d'apparence, **Macabre** (le bien nommé) dissimule des abîmes de perversion, et de venimosité. Gardons une prunelle vigilente sur les futurs travaux de Lamberto Bava, car c'est bien la première fois qu'un cinéaste débutant atteste avec une telle force son désir de perpétrer l'œuvre d'un père. Mario Bava devenant une institution, il ne saurait mourir tout à fait.

ALAIN PETIT

1980 – *Production* : A.M.A./Medusa. *Prod.* : Gianni Minervini, Antonio Avati. *Réal.* : Lamberto Bava. *Phot.* : Franco Delli Colli. *Int.* : Bernice Stegers, Stanko Molnar, Veronica Zinny, Roberto Posse, Ferdinando Orlandi, Fernando Pannulo. 90 mn. Telecolor.

THE NINTH CONFIGURATION

Le cul-de-sac des holocaustes modernes

Le film d'auteur n'est pas mort : **9th Configuration** en est la preuve la plus formelle. Ecrit, produit et réalisé par William Peter Blatty (l'auteur de **L'Exorciste**), le film voit également Blatty interpréter l'un des personnages de l'histoire.

9th Configuration a probablement coûté à Blatty une bonne partie des bénéfices encaissés à la suite de **The Exorcist**. Le résultat en valait cependant la peine. Comme tous les films fruits d'une forte personnalité, **9th Configuration** n'appartient à proprement parler à aucun genre. Le fantastique, semble être l'étiquette qui lui conviendrait encore le mieux.

L'histoire est adaptée avec une extrême fidélité d'un des premiers romans de Blatty, « Twinkle, Twinkle, Killer Kane », retravaillé et republié depuis sous le titre du film. L'intrigue en est fascinante : l'armée américaine conserve dans un château gothique perdu au sein des forêts de la Californie du Nord une institution psychiatrique pour les soldats, marins, astronautes qui, d'une minute à l'autre, sont devenus fous sans que l'on puisse être certain qu'il ne s'agit point de simulation. Ces « prisonniers » ont recréé à l'intérieur de ce château un univers à mi-chemin entre **M.A.S.H.** et les **Monty Python** (le film a d'ailleurs de nombreuses séquences d'un comique irrésistible). Le Docteur Kane est envoyé pour les soigner — mais est-il bien le Docteur Kane ? N'est-il pas, lui aussi, un patient d'une autre sorte ? Qui est le Docteur ? Qui sont les fous ? Sont-ils même fous ? Au sein de l'atmosphère profondément surréaliste qui nous est offerte, figure un débat à l'échelle de l'Univers entre Kane (le « Docteur ») et Cutshaw, un patient qui fut un Astronaute : celui de l'existence de Dieu. Cutshaw, refuse l'existence d'un être suprême qui tolèrerait la Guerre, les Massacres tels ceux qu'il a connus au Vietnam. Cutshaw voit en l'Homme un être fondamentalement seul — égoïste. Kane s'efforce de « convertir » Cutshaw, sans succès, en lui expliquant le « miracle » de la vie, la fameuse 9e configuration de protéines qui, fruit d'un « accident » (1 chance sur plusieurs milliards), a donné naissance à la vie sur Terre. Il faudra finalement le sacrifice ultime de Kane qui, rachetant ses « fautes » passées, donnera sa vie pour celle de Cutshaw et des autres patients, pour arracher le château à la folie qui le baigne.

En conclusion, le film nous montre le même Cutshaw, revenu bien plus tard au château, avoir finalement la preuve qu'il demandait de l'existence d'une vie après la mort. Le message qui lui est ainsi communiqué demeure un secret pour nous : seule compte la vérité.

The 9th Configuration, par son parti-pris, est un film qui irritera de nombreux spectateurs. Il n'en laissera aucun indifférent. Fruit des convictions personnelles de Blatty, il en transporte toute la force et l'enthousiasme. Et celui-ci est communicatif. Les dernières séquences, par exemple, laisseront peu de gens, fussent-ils complètement athées, non impliqués.

Mais au-delà de sa signification, **The 9th Configuration** est l'une de ces rares œuvres qui soient à la fois un drame riche et profond, et en même temps soutiennent notre intérêt sans frémir. Thriller, film comique, d'ultra-violence, film métaphysique, film religieux, film fantastique, tous ces qualificatifs s'appliquent à **9th Configuration** sans pour qu'autant le film souffre d'un manque d'unité.

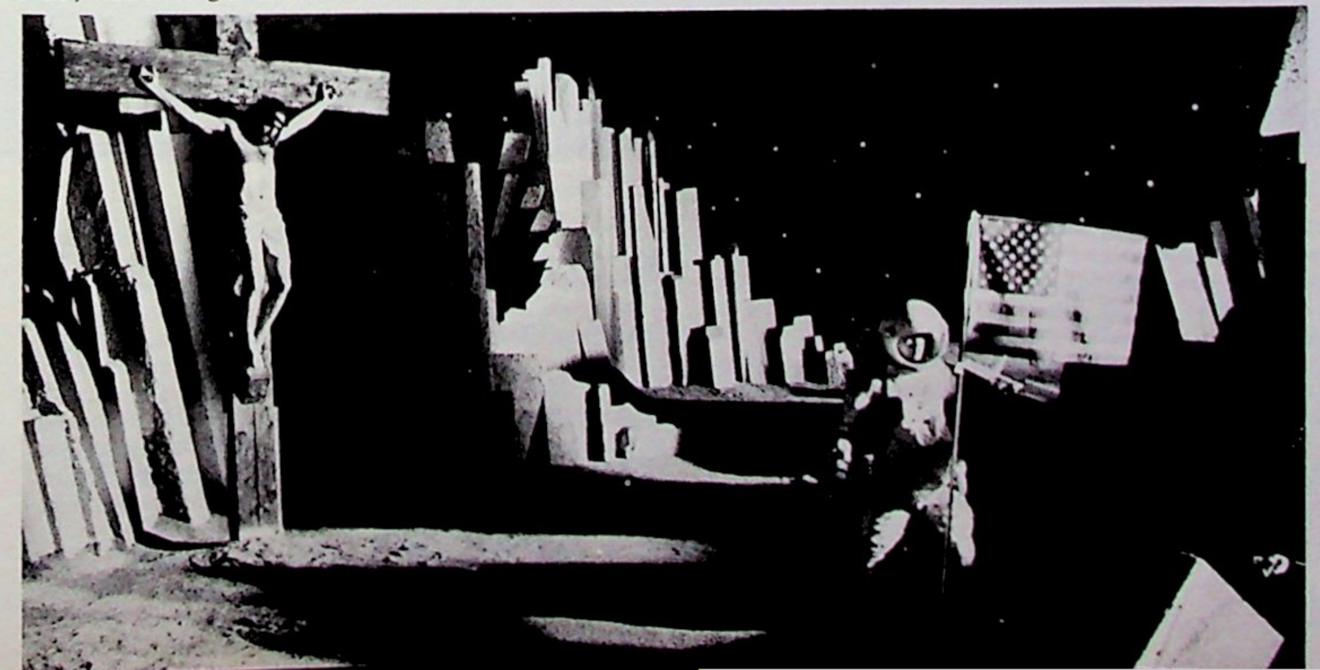
Il faut porter cela au crédit de William Peter Blatty, bien sûr, impeccable maître d'œuvre, mais aussi des autres interprètes et, en particulier de Stacy Keach qui n'a jamais été meilleur que dans le rôle de Kane (Killer Caine est un personnage célèbre de la B.D. *Buck Rogers*). Keach porte littéralement le film à bout de bras, et les scènes de la bagarre dans le café figurent parmi les plus effrayantes jamais vues depuis **Clockwork Orange**. A ses côtés, Scott Wilson nous donne un Cutshaw impeccable, réussissant avec naturel ce formidable mélange qu'est la folie-qui-nous-fait-douter-d'elle-même. Signalons enfin Ed Flanders, surprenant Colonel Fell.

La photo du film est superbe, et le château lui-même — impressionnante construction bavaroise logée au sein d'une sombre forêt, battue par l'orage, décorée de sculptures grotesques — contribue à créer une atmosphère inoubliable. Le fait que Blatty ait pu écrire, produire et réaliser un tel film, et le voir distribuer, est plus que surprenant. Si **The 9th Configuration** ne s'est pas révélé être un grand succès commercial — ce qui n'a surpris personne — il n'en demeure pas moins l'un des films les plus intéressants de l'année.

JEAN-MARC LOFFICIER

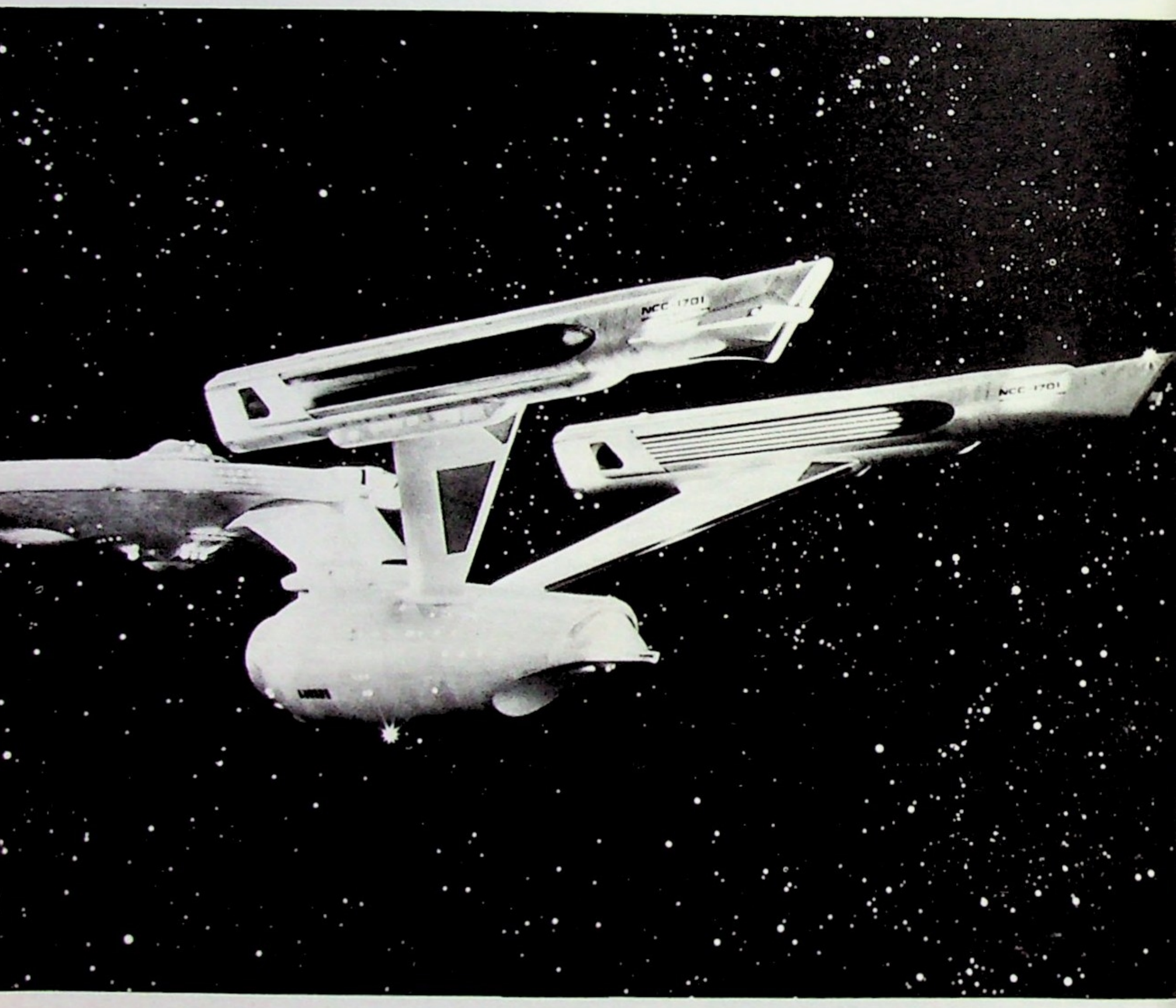
1980 — *Production :* Warner Bros. *Prod. Réal. et Scén. :* William Peter Blatty, d'après son roman. *Phot. :* Gerry Fisher. *Dir. art. :* Bill Malley, J. Dennis Washington. *Mont. :* Peter Taylor. *Mus. :* Barry De Vorzon. *Effets spéciaux :* Willard Flanagin. *Int. :* Stacy Keach (Colonel Kane), Scott Wilson (Capitaine Cutshaw), Jason Miller (Lieutenant Reno), Ed Flanders (Colonel Fell), Neville Brand (Neville Brand), George Dicenzo (Capitaine Fairbanks), Moses Gunn (Major Nammack), Alejandro Rey (Lieutenant Gomez). 105 mn. Metrocolor. Panavision.

Stacy Keach (à gche) et Scott Wilson dans une séquence fantastique de la 9e Configuration.



De la série TV au monument cinématographique :

STAR



2e Partie

ANALYSE DES PRÉOCCUPATIONS MAJEURES D'UNE NOUVELLE FORME DE SPACE-OPERA.

Après avoir étudié, dans notre précédent numéro, l'élaboration technique du film et ses rapports avec la série télévisée, l'auteur de cette étude resitue **Star Trek-TMP** *vis-à-vis de ses modèles et inspirateurs,* **Rencontre du 3e type** et **2001**.

TREK - LE FILM



Malgré le manque d'envergure de ses moyens et de ses mises en scènes, la série TV avait conservé jusque dans ses ultimes épisodes la particularité de ne pas être exclusivement réservée aux enfants. Il se dégageait de cette volonté un très fort sentiment de propos d'auteur. Ce que les produtions Disney n'ont compris qu'aujourd'hui, avec le passionnant Black Hole, *Roddenberry l'avait promulgué voilà 14 ans, en destinant son œuvre à un public informé des réalités politiques, sociales et sexuelles.*

par Christophe Gans

Aboutissement d'une pensée, le film de Wise est également celui d'un style et son esthétisme nous ramène aux plus folles spéculations visionnaires des illustrateurs anglo-saxons de SF. Avec Star Trek, The Motion Picture, *Douglas Trumbull essaye de dépasser jusqu'au délire de la série en dessins animés qui fut en quelque sorte une transition entre les deux « existences » de l'univers de Roddenberry. Mais le souvenir impérissable de* 2001, A Space Odyssey *porte un grave préjudice à cette tentative. Et Trumbull devrait savoir qu'on ne lutte pas avec une légende surtout quand son géniteur a le talent de Kubrick.*

Star Trek, *l'enfant prodige de Roddenberry*

Une façon de vivre... et d'agir

On a trop souvent tendance à juger des intentions d'un film sur la certitude que metteur en scène, scénariste et parfois producteur sont les uniques responsables des thèmes véhiculés. Dans le cas de **Star Trek, The Motion Picture**, spectacle de la monumentalité et de la prouesse électronique, la preuve est faite qu'un technicien, figure subalterne et pourtant capitale, peut avoir son mot à dire. Or, tout est permis quand on se nomme Trumbull et que l'on compte à son actif une collaboration de première importance à la réalisation de **2001**, une œuvre qui lors d'un référendum organisé par les revues de cinéma s'est révélée comme la plus adulée par les cinéphiles du monde entier.

Peu de gens savent néanmoins que l'inventeur du merveilleux procédé « Magicam » avait refusé de s'occuper des effets spéciaux de **Star Wars** en raison du côté « violent » et guerrier dont le script de Lucas usait allégrement. Moins scrupuleux, John Dykstra, le plus brillant disciple de Trumbull, avait accepté le projet et confirmé sa dextérité dans l'animation par ordinateur. Avec **Star Trek, The Motion Picture**, les deux hommes se retrouvent et se répartissent les tâches selon leurs capacités. Celles de Dykstra se limitent à sa seule virtuosité alors que Trumbull, au summum de son art, cherche par son travail à délivrer une vision qui serait très kubrickienne si le souvenir de **Silent Running** ne la rendait un peu plus personnelle.

Il est donc possible de déceler dans **Star Trek, The Motion Picture** le léger décalage qui existe entre l'utopie de Roddenberry et la sévérité que Trumbull avait déployée dans son film en 1972. Notre race y était tout simplement condamnée sous l'accusation de vandalisme écologique. Et, jusqu'à ce qu'il soit récupéré par un final orgueilleux, c'est assez sournoisement que le spécialiste des trucages aime ici écraser le facteur humain sous le poids de constructions délirantes. Elles font peur parce qu'elles pourraient fort bien représenter un type d'intelligence à leur mesure. Et imaginer celles-ci dépassant en traumatisme le spectacle d'une puissance de feux que Trumbull a délibérément choisie de décrire comme un effet de kaléidoscope.

Cette conception était déjà celle de Robert Abel, le prédécesseur de Trumbull au poste de responsable des trucages, connu pour ses réclames de télévision psychédéliques. Plus fascinante que terrifiante, la destruction des vaisseaux klingons est consommée par la croissance gourmande d'un arc électrique désintégrateur. Sa belle couleur bleue remplace les effets cramoisis qui avaient marqué d'un sceau de colère **Battlestar Galactica** et **Buck Rogers**, belliqueuses productions de Glen A. Larson.

Contrairement au Spielberg de **1941**, Roddenberry s'arme du plus grand pacifisme, sans toutefois réviser les opinions qu'il avait exprimées en 1967, à savoir qu'il continue à regretter l'ingérence des USA et de l'URSS dans la politique d'autres pays. Toutefois, il prend garde de modeler une pensée faisant des deux leaders des tuteurs revendiqués et non imposés. A cheval sur ces deux idées qui s'affrontent en elles-mêmes, **Star Trek, The Motion Picture** tente de développer, en dehors de considérations patriotiques et militaires, le thème fort gangréné du « retour du héros », mythe auquel les dessins animés nippons nous ont habitué en vertu d'une violence tant fascinante que fascisante (**Space Cruiser Yamato, Goldorak**, etc...). Les larmes aux yeux, le commandant Kirk retrouve son vieux camarade le vaisseau Enterprise lors d'une séquence que Wise traite avec une certaine sensibilité. Et devant le regard embué de l'officier, il est effectivement difficile de croire que cet immense engin soit exclusivement voué à l'anéantissement d'un adversaire inconnu. Ce dernier perdra rapidement son aura malveillante en déléguant parmi les terriens la sensuelle Persis Khambatta dont l'amour pour Stephen Collins bénéficiera d'un apport inattendu de l'enigmatique « Etranger ».

Avec ses allures de Dieu Nouveau, le mystérieux V'ger se rapproche parfois du héros christique de **The Day Earth Stood Still** (**Le Jour où la Terre s'arrêta**) de Robert Wise et, à ce titre, le choix du cinéaste pouvait sembler excellent. D'ailleurs, un épisode de la série, « **Assignment : Earth** », s'était visiblement inspiré du célèbre film avec Michael Rennie. On y voyait l'envoyé d'une race hyper-évoluée prêcher la paix aux terriens du XXe siècle et non du XXIIIe, époque bénite dans l'esprit de Roddenberry. Mais, en fin de compte, Wise s'est contenté d'une illustration besogneuse, expliquant sa neutralité d'une simple constatation : « La SF m'a toujours intrigué ». Ce serait donc avec moins de passion que de curiosité que l'auteur de **The Haunting** aurait signé une œuvre de 40 millions de dollars ! Sa mise en scène par trop statique est un échec, tout autant que son travail sur **Andromeda Strain** en 1971, contrairement à sa réalisation pour **Day Earth Stood Still** qui dépassait le domaine de l'anticipation pour définir dans un climat de film policier une fable acerbe sur les ravages de la guerre froide.

Cependant, il est impossible de ne pas remarquer l'absence quasi-totale d'attirail militaire et, mises à part les imposantes « armures » des membres du service d'ordre, les costumes ont été imaginés en regard de l'effort développé à ce niveau dans le feuilleton **Space 1999**. La tendance est dorénavant au vêtement de détente en fibres élastique, allant jusqu'au tee-shirt à manches courtes. En fait, les uniformes de Kirk et de ses compagnons ont été coupés pour donner l'impression d'un confort parfait. Il en va de même pour le décor du vaisseau terrien, dont la pureté aseptisée est relevée d'une touche de luxe (moquettes, panneaux colorés, vitres fumées coulissantes, système d'ouverture à air comprimé). L'Enterprise est un navire de grand standing qui serait au Nostromo d'**Alien** ce que le paquebot France est à un cargo de la dernière guerre.

Emblème de la Fédération des Planètes, sorte d'États-Unis à l'échelle cosmique, le vaisseau de Kirk matérialise encore aujourd'hui les aspirations de Roddenberry, à tel enseigne que son rôle efface celui des personnages qui sont à ses commandes.

La description de l'existence à son bord est néanmoins privilégiée bien que ses inconvénients (conflits psychologiques, avaries nombreuses, mort atroce de deux passagers lors de leur transfert moléculaire) soient plus rapidement démontrés que ses avantages. Il faut déceler dans cet amoncèlement de problèmes au début du film, la volonté de réserver la suite à une peinture béate et enjouée. Elle se suffit de la vision rapide des 430 membres de l'équipage rassemblés devant l'écran mural



Une équipe attentive aux directives du réalisateur : Leonard Nimoy, Gene Roddenberry (au-dessus de Robert Wise), Deforest Kelley et William Shatner (de gche à dte.)

où sont retransmis les derniers instants des croiseurs klingons. Mais ici, point de discipline aliénante, ni de « bourrage de crâne » comme dans **Things to Come** auquel cette scène fait ouvertement référence, conformément à l'admiration que porte Mike Minor, concepteur des décors, à W.C. Menzies. Dans **Star Trek, The Motion Picture**, il s'agit de rendre compte d'une parcelle d'existence fraternelle (déjà notée dans **Space 1999**) qui fait partager à tous joies et peines, victoires et inquiétudes.

Cette communauté est suffisamment hétéroclite pour qu'on ne puisse la confondre avec un groupe isolé et lui ôter ainsi son caractère d'exemple. Le racisme n'existe donc plus et les formes de vie humanoïdes très particulières (sans toutefois être laides) se croisent dans les coursives de l'Enterprise. Ce pacifisme aurait été moins évident si les « méchants » avaient revêtu l'apparence de ces créatures pour vignettes de chewing-gum présentées par le matériel publicitaire de pré-production. Ces clichés ridicules ont servi en vérité à détourner l'attention des journalistes avides de « scoop » du travail singulier de Trumbull. Une manière comme une autre de garder le secret sur un tournage important...

A cette image de l'égalité entre races que nous offre l'Enterprise, s'oppose naturellement celle du vaisseau inconnu dont la structure même dégage durant quelque temps une impression de force malfaisante. Cet assemblage inouï rappelle en cela les engins de guerre futuristes tels que se plaisent à les décrire les films d'animation japonais : composés de plusieurs éléments graduellement surpuissants et imbriqués les uns dans les autres comme un jeu de cube creux.

*En 1967, **Star Trek** s'était fait connaître pour sa politique de non-intervention lors du conflit du Vietnam, mais depuis, l'époque et les peurs ont changé et refusant de se livrer à une auto-parodie, Gene Roddenberry donne suite à ses premières craintes.*

Le danger des groupes terroristes a remplacé la honte d'une intervention militaire et le propos s'avère désormais plus utopique que moraliste. Il convient de se plonger dans les entretiens accordés par Roddenberry à notre confrère américain « Cinéfantastique » pour saisir à quel point celui-ci redoute le nationalisme grandissant qui, de par le monde, sépare les peuples et fait sourdre les haines les plus tribales. Or, l'Enterprise rassemble en son sein des spécimens de races très différentes dont la cohabitation est résolument exemplaire. C'est cette entente parfaite qui est menacée par la violence des « Intelligences » extérieures au pacte des Planètes Unies. Avec l'attaque des Klingons, aussi immédiate que la riposte est foudroyante, nous avons un aperçu de ce « terrorisme » que semble redouter Roddenberry. L'Enterprise serait une sorte de contre-poison à ce mal qui transforme la Terre du XXe siècle en un « patchwork » divisé et subdivisé par des groupes aux idéologies multiples et antagonistes, ne tenant aucunement compte des valeurs humaines, sociales et religieuses.

L'insécurité avouée par Roddenberry dans les mêmes interviews fait allusion bien entendu à la menace du nucléaire à l'échelle d'une action extrémiste, un individu ayant aujourd'hui la possibilité de semer la terreur avec une bombe « artisanale ». On peut croire que ce phénomène de militantisme pacifiste nous entraîne fort loin des aventures du commandant Kirk, mais il reste surprenant de découvrir la place qu'il occupe dans les dires de Roddenberry. Selon ce dernier, ces problèmes sont inhérents à la race humaine et il aime répéter que « Notre présent est une enfance turbulente que nous dépasserons un jour ».

Cet engagement correspond à un optimisme inflexible, voué au culte d'une civilisation future entièrement tournée vers les astres et les étoiles prêts à être pacifiés, retour à une vieille conception de l'Amérique intègre et honnête. Incontestablement, la présence de l'un des astronautes d'Apollo IX sur les plateaux du film a eu son importance dans la réédification d'un certain goût des grands espaces inviolés. Prisonnier de l'exemple de **Star**

Wars, le récit de **Star Trek, The Motion Picture** va parfois jusqu'à avouer l'existence d'un système de défense terrien, propre à décourager l'éventuel assaillant. Cette ambiguïté a toujours existé, car bien que ce soit un sentiment honorable qui, depuis 1966, anime les hommes de l'Enterprise, le vaisseau sillonne la galaxie comme une force policière et attentive.

En revanche, en tant que représentation de l'« American Way of Life » — ou de quelque chose d'approchant (se reporter à l'article de J.M. Lofficier dans notre numéro 8) — **Star Trek** a bien changé et ce n'est pas un mal. Ici, grâce aux pouvoirs télépathiques et paranormaux, l'amitié entre races se cimente à un niveau spirituel et non culturel, ce qui aurait équivalu autrement à une forme de totalitarisme terrestre. Il ne fait pas de doute que cette tolérance est à la base de la philosophie délivrée par la série TV et le film de Robert Wise.

Une philosophie pour l'avenir

Elle est mise en apologie sur un mode naïf, en référence, à une Antiquité omniprésente, comme nous avons pu le constater dans la première partie de cette étude. Aussi, sur le décor du temple vulcain baptisé non sans raison « La Terrasse de Minerve », assistons-nous à un passage particulièrement intéressant. Spock y essuie un échec moral, sa demande d'admission au rang de « prêtre » étant rejetée par les hautes autorités religieuses de sa planète d'origine. Le quota de sang terrestre qui coule dans ses veines le destine donc à une collaboration renouvelée avec le commandant Kirk. Il ne lui soufflera pas mot de cette déception, et ce mensonge à peine déguisé en mutisme prouve si besoin est que Spock est plus humain qu'il ne le prétend couramment.

Attachés à l'Enterprise, tous les membres de l'équipage sont destinés à une éternelle errance loin des responsabilités familiales ou administratives. Cette saga forme ainsi une Odyssée moderne jouée par des « Argonautes » que seuls l'habit et les gadgets rendent futuristes. C'est pourquoi le terme de « colons » qui leur a souvent été accolé convient assez mal.

Réutilisant le fameux vulcain, véritable héros du film du fait de sa double nationalité, et surenchérissant avec le personnage de l'astronavigatrice extra-terrestre, un tel « humanisme » aventureux aurait été à l'origine de la réputation de la série TV aux yeux des spectateurs mais aussi de la critique. Geste épique imprégnée d'une excessive religiosité, **Star Trek, The Motion Picture** s'avère très sophistiqué dans son inspiration et l'image prime nettement sur l'effort d'explication. En un grand élan de quelques secondes, l'Enterprise peut dépasser toutes les planètes de notre système solaire pour s'enfoncer dans cet Inconnu qui est sa vraie patrie. Il n'en faut pas moins pour démontrer l'effarante supériorité technique de nos descendants et chatouiller l'orgueil chauviniste de tout-un-chacun.

La musique prégénérique d'ambiance a un effet primordial puisqu'elle prépare le public à une épopée spatiale foncièrement étonnante dans sa démesure. Moins effacé que dans **Alien**, le compositeur Jerry Goldsmith ne peut que s'inspirer ici des envolées mi-lyriques (**CE3K**) mi-martiales (**Star Wars**) de John Williams, non sans les truffer d'accents métalliques de célébration barbare quand apparaît la flotte des Klingons. Bien que ceux-ci aient abandonné le poste de « méchants de service », place qu'ils avaient souvent occupée dans la série TV, ils arborent des têtes de gargouilles ou de démons de folklore et cumulent apparence diabolique et agressivité guerrière grâce à leurs uniformes de cuir incrusté et martelé. Le fait qu'ils ne se soient pas réellement pliés aux règles de la Fédération des Planètes Unies pour conserver leur indépendance a été sanctionné par cette hideuse et presque gratuite transformation.

Elle s'inscrit dans le récit pour souligner cette Foi en l'Homme de demain, beau et généreux, qui distingue Roddenberry des autres visionnaires, plus enragés (**A Boy and his Dog** ; **Soylent Green** ; **Silent Running**) et en tout cas moins naïfs (**Phase IV**). Il n'est donc pas surprenant que le créateur de **Star Trek** ait été pratiquement le seul à traiter du thème de l'apprenti-sorcier sans inquiétude, son égocentrisme conférant à la race humaine le pouvoir d'inventer une super-entité à partir d'un vieux satellite collecteur d'informations et modèle de logique artificielle, à la mémoire cependant défaillante. Cette amnésie aux conséquences diverses et dangereuses aide Roddenberry à bien séparer l'homme de sa création, les opposant même pour réitérer à peu de chose près l'idée développée dans « **Where no man is gone before** ». Cet épisode esquissait la conclusion du scénario d'Alan Dean Foster et de Harold Livingston en nous contant la déification d'un couple d'amoureux par de mystérieuses puissances extra-terrestres.

Au-delà du respect des dialectes klingon et vulcain qui ont nécessité un sous-titrage particulier, la tolérance revendiquée par Roddenberry est exprimée par le concept d'une passion physique entre deux personnages d'origines différentes.

Pour l'auteur, l'Homme — ou plutôt l'humanoïde — est un animal et un seul, et non une infinité de peuples. En filigrane et sans arrière-pensée, Roddenberry reconçoit le mythe de la race parfaite, Ilia étant éprise d'un jeune homme du plus beau blond européen. Avant d'aboutir à la vision de leur étreinte dans un tourbillon de lumière cristalline, le script se livre à une approche du rôle de Spock vis-à-vis de cette passion enflammée.

L'absence d'émotions chez le vulcain lui donne le privilège d'être le premier à contempler la Grandeur de V'Ger. Mais il est ensuite rejeté vers l'extérieur, jugé sans doute incapable de contribuer à l'avènement d'une nouvelle race des Seigneurs, celle qui naîtra de l'amour d'Ilia et de l'officier sous les bons auspices de V'Ger. D'autre part, l'obsession de Roddenberry pour ces « Consciences Inhumaines » que le connaisseur a pris coutume d'appeler « les Grands Galactiques », relie **Star Trek, The Motion Picture** à **2001, A Space Odyssey**.

Et, à cet égard, le film de Robert Wise représente précisément le point de jonction entre l'illumination de **CE3K** et les interrogations posées par Kubrick, voici déjà 12 ans.

Star Trek *face aux « eighties »*

Un compromis commercial et esthétique

A l'instar de la plupart des grosses productions de SF de ces dernières années, **Star Trek, The Motion Picture** a son slogan. « The human adventure is just beginning » s'avère moins sentencieux et raccoleur que « May the Force be with you » (**Star Wars**), crédo à la philosophie improbable effacé rapidement par le claironnant « We're not alone » (**CE3K**), exclamation dont le double sens affirme les convictions idolâtres étalées par Spielberg. Il est un fait que **2001, A Space Odyssey** s'était fort bien passé de tels gadgets littéraires, préservant son élégance de film d'auteur exécuté en marge des traditions hollywoodiennes comme le sera plus tard le fulgurant **Apocalypse Now**.

Star Trek, The Motion Picture, par contre, reste attaché à ces principes commerciaux que Wise d'ailleurs n'a pas cherché à écarter. Trumbull s'en est chargé pour lui d'où le manque total de cohésion que nous n'avons cessé de déplorer et la préservation routinière des secrets de tournage. Trompée par les photos de créatures dont nous parlions plus haut, la presse annonça jusqu'à une race d'extra-terrestres unijambistes, interprétant au plus mal les clichés du pied géant de rubis qui décore « La Terrasse de Minerve ». Ces malentendus n'ont pas contribué à nous sauver de la déception.

***Superman, The Movie** avait été un magnifique spectacle parce que le trucage répondait prestement aux désirs du scénario (plus élevé qu'on ne le croit généralement), mais le film de Wise s'évapore souvent dans ses passages humains pour se condenser grâce au savoir-faire de Trumbull à un niveau qui rabaisse le reste à un infantilisme bavard.*

Après un départ fougueux, le récit s'embourbe et déborde de dialogues surabondants. Bien qu'il nous apparaisse moins grotesque qu'à l'accoutumé en retenant la leçon de sobriété grammaticale de **2001**, le sens du réalisme recherché par Roddenberry se traduit ici par une sotte vulgarisation. Composé dans ses deux-tiers de champs/contre champs entre le poste de commande et l'extérieur, le film voit ses trouvailles visuelles banalisées par des réflexions pénibles, égrenées dans la stupéfaction totale par des acteurs-fossiles. Ce grave défaut est dû non seulement au gouffre qui sépare la mise en scène de Wise des créations de Trumbull mais également au souci de ne pas trop dépayser ce public qui, un temps, avait boudé **2001**.

Les premières séquences situées dans le hangar demeurent de ce fait les plus accomplies, étant typiques à la fois d'une réalisation spectaculaire, des effets spéciaux et du rôle épique de l'Enterprise. Par la suite, le « trip » proposé par Trumbull surpasse beaucoup trop le monde familier de Roddenberry pour ne pas l'écraser et le laminer au cours de la visite de l'immense vaisseau inconnu.

Une illumination à l'ombre de 2001

Le mysticisme des séquences d'exposition du **Superman, The Movie** de Richard Donner nous semble dorénavant significatif des traitements spéciaux opérés récemment sur les sujets les plus linéaires. Le regretté chef opérateur Geoffrey Unsworth s'y laissait aller à l'extase des ciels « michelangeliens » déployés sur les flots dorés des champs de blé où grandissait Superman, Messie des temps modernes à la recherche de son père omnipotent.

Quand on annonça la mise en chantier de **Star Trek, The Motion Picture**, ses prétentions théologiques furent immédiatement connues et suscitèrent de vives inquiétudes parmi les producteurs jusqu'à l'arrivée rassurante de Wise.

---

*Envisagé comme une continuation de **CE3K** et non comme un succédané de **Star Wars**, ce film nous propose, au-delà du pélerinage de Richard Dreyfuss le « miraculé » de Spielberg, une saga où l'homme est désormais accepté dans la Confédération galactique.*

Ce sont les **Rencontres du Troisième type** qui auront finalement guidé les espoirs d'un renouveau du « space opéra », trop rapidement évincé sous sa forme belliqueuse entre **Star Wars** et **Empire Strikes Back**. Ce dernier volet bouclera sans doute un cycle dont le point culminant reste étrangement le savoureux et sympathique **Buck Rogers**, qui puisait sa qualité dans une auto-parodie affichée.

Déjà concepteur des trucages de **CE3K**, Trumbull apparaît comme le principal auteur de **Star Trek, The Motion Picture**, plus encore que Roddenberry, Wise et les scénaristes réunis. Une nouvelle fois après l'œuvre de Spielberg, le mystère est contenu dans une énorme construction semi-vaporeuse dont l'apparente immatérialité sert de cocon à une incroyable Vérité. C'est au terme d'une initiation très ésotérique, pour ne pas dire hermétique (et vécue essentiellement par Spock) que sa compréhension sera livrée aux héros.

La solution se trouve derrière une sorte de vitrail géant qui surplombe l'immensité d'une cathédrale spatiale où résonne l'orgue d'une musique fanatique. Toujours en accord avec l'esthétisme religieux de **CE3K**, le directeur artistique, Harold Michelson, a imaginé le repaire de V'Ger comme un cratère — ou une crèche — très comparable à certains dessins de préparation pour la séquence (non tournée) du temple extra-terrestre d'**Alien**. L'influence d'Alan Dean Foster, responsable de la « novelization » du scénario du film de Ridley Scott, doit rentrer en ligne de compte dans cette ressemblance. Mais la niche est ici le berceau d'une race future qui aura peut-être la candide tranquillité du fœtus astral de Kubrick. Plastiquement, **Black Hole** collabore à la même fusion entre un art sacré et une éblouissante pureté des lignes de construction, délaissant toutefois la grandiloquence scénaristique pour le simple plaisir d'une création neuve.

Toujours est-il que la mise en scène de Wise restitue fort mal l'illusion d'un voyage en dehors du réel par l'intervention de la vidéo et par un ralentissement stupide du son lors de l'incident dans le couloir extratemporel. Plus rigoureuse dans ses effets, la photographie de Richard Kline renoue avec les compositions bleues et mauves de Vilmos Sigsmond pour **CE3K**.

---

*Cependant, **Star Trek, The Motion Picture** inverse partiellement les valeurs du film de Spiel-*

*berg, l'homme ayant été de planète en planète pour y (dé) verser un message de paix, le même que celui amené en musique par les homoncules scintillants du « Mothership ». Mais, là encore, une « rencontre » attend les terriens sur un champ de cristaux eclaboussés de bleu en un décalque de la scène d'atterrissage de **CE3K**.*

C'est précisément dans ce jumelage que se concrétise la trahison vis-à-vis de **2001**, le chef-d'œuvre que **Star Trek, The Motion Picture** ne cesse de prendre comme modèle. Conjointement à Trumbull, le dessinateur Mike Minor a en effet insisté sur une vision cosmique kubrickienne, propre à suggérer que l'Homme est prêt à affronter en face sa destinée. Un monumental garage spatial succède à la roue orbitale de **2001**, les reflets de l'astre solaire continuent à auréoler les constructions humaines dans le silence indescriptible du vide des origines.

La diversité des sujets abordés par Stanley Kubrick a toujours caché la même peinture décapante d'un monde auto-destructeur. Des atroces génocides de **Paths of Glory** aux dépotoirs urbains de **Clockwork Orange** et jusque dans les complots pernicieux de **Barry Lyndon**, la violence règne en maîtresse absolue sur l'œuvre du grand cinéaste et achève souvent de corrompre l'image d'une société à la dérive et en proie à la voracité des ambitions et des désirs.

*Le seul film de Kubrick qùi soit relativement « exaltant » pour le genre humain, **2001, A Space Odyssey**, aboutissait pourtant à la négation de notre structure biologique dans l'accession à une Connaissance Supérieure.*

Conscient des problèmes de Roddenberry, Trumbull a remplacé la vision du monstrueux fœtus astral par celle, plus concrète et moins effrayante, d'une femme stellaire, symbole d'une humanité triomphante. Dans cet ordre des choses, **Star Trek, The Motion Picture** a soigneusement écarté la réflexion de Kubrick sur l'issue de secours que représente l'espace devant le péril nucléaire, la lâcheté poussant l'homme à chercher l'évasion au lieu de la solution. C'est ainsi que la bombe de **Dr Strangelove** et l'ordinateur mégalomaniaque de **2001** ont perdu leur fonction accusatrice pour fusionner et enfanter V'Ger, à la fois machine et pensée, espion et ami. Mais la menace exercée par le vieux satellite cèdera facilement le pas à une visite plus émerveillée qu'angoissée et à des retrouvailles bénéfiques.

En vénérant avec autant de ferveur la Machine et donc la Science, Roddenberry applique le raisonnement inverse à celui exprimé par Kubrick en 1968. Ce dernier avait déclaré : « Je pense que tout le monde serait d'accord pour admettre qu'aujourd'hui la technique a progressé plus vite que les valeurs morales ». Il avait oublié l'inventeur de l'Enterprise... **Star Trek** se heurte à ce que Jacques Goimard appelait justement « l'anti-utopie de Kubrick ». De ce fait, Roddenberry a brûlé les étapes d'une évolution vers la Sagesse que Spielberg, malgré toute sa foi inébranlable, annonçait fort longue dans le final de **CE3K**, et le film de Wise nous projette dans un surlendemain propre et organisé.

*Selon Kubrick, l'homme ne transporte que sa destruction et l'assassinat de l'un des astronautes de **2001** par l'ordinateur de bord le dénonçait impitoyablement. Perte de l'Innocence, l'Intelligence est pour l'auteur de **Clockwork Orange** le premier facteur de la régression vers la pire des violences même si celle-ci se pare des attraits de la technologie la plus sophistiquée.*

Pour s'en convaincre, rappelons-nous la scène de **2001** où le singe découvre le pouvoir de persuasion d'un os frappant à intervalles réguliers le crâne de l'un de ses congénères. Le plan qui suit est célèbre : l'arme improvisée se métamorphose par la magie du montage en un vaisseau spatial, dépositaire de ce crime perdu dans la nuit des temps. A ce propos, le romancier Arthur Clarke, scénariste du film, avait émis l'hypothèse « qu'il pourrait y avoir des machines considérant la vie organique comme une maladie hideuse ». L'homme serait alors un virus mortel que ses facultés intellectuelles propageraient dans l'univers. En ce sens, il est à regretter que l'énigme conservée par Kubrick autour des Grands Galactiques (êtres vivants ou robots ?) ait été vulgarisée par Roddenberry.

*A plusieurs égards, le film de Wise abatardit les points d'intérêt de **2001**, et si, dans **Star Trek, The Motion Picture**, l'homme est attaqué, c'est parce que l'adversaire ne se doute pas du savoir de celui-ci, qui plus est, son créateur.*

Des trois cinéastes principalement cités, Steven Spielberg est le seul à avoir appelé les « Etrangers » à nous. Mais Kubrick ne nous flatte guère en prenant l'initiative dansl'ouverture de **2001** de nous montrer sous l'apparence la plus primitive qui fut la nôtre : créatures velues et abruties d'avant l'Age de la Pierre. De même, les notions « avilissantes » du Sexe et de la Mort imprègnent toujours les images les moins communes de l'œuvre de Kubrick (**Spartacus** en particulier). Pour **2001**, il convient de se remémorer l'introduction de la navette élancée dans l'orifice central de la station orbitale, détail agressif qui rabaisse une apogée technologique à des préoccupations très terre-à-terre...

Roddenberry, créateur de dieux

Dernière étape avant l'apogée nombriliste du final, l'exploration du monde de V'Ger semble au premier abord réitérer l'entrevue avec ces Dieux Cosmiques que Keir Dullea avait approchés faute de réellement apercevoir dans **2001**. Pourtant, la finalité de **Star Trek, The Motion Picture** diffère sensiblement...

On a prétendu à outrance qu'un simple contact avec des extra-terrestres mettrait à bas nombre de mystères de notre histoire dont celui du Christ. Or, ce n'est pas sans buts précis que Roddenberry a gommé avec la notion d'« ennemi », celle d'« étranger ».

Au XXIIIe siècle, les « aliens » se démarqueront peu (les Klingons) ou prou de l'humanité qu'ils côtoieront journellement. L'idée maîtresse du film consiste donc à opposer cette dernière à ce qui demeure l'essence de l'inconnu, c'est-à-dire son reflet, son double inventé : une machine. A partir de cette constatation, s'organise le raisonnement suivant : nous avons le pouvoir de créer des dieux.

Dans **2001**, l'homme était confronté à sa mortalité avant d'accéder à la divinité ; dans **Star Trek, The Motion Picture**, il n'est confronté qu'à son propre génie. Le satellite Voyager s'est ainsi transformé en une entité dotée d'autonomie qui, en se nommant V'Ger, accède au premier stade de l'intelligence : l'identification. Pour donner corps à cet esprit, Trumbull a très naïvement imaginé un environnement. Ne lui en portons pas trop grief car la qualité du produit fini réside précisément dans cette visite du vaisseau-brouillard, séquence qui marque un nouveau pas dans le domaine de « l'Inconcevable recréé ». Mais si **2001** demeure inégalé,

c'est parce que Kubrick avait opté pour une forme de conscience pure et subliminale, ultime stade d'une évolution normale, et avait par là-même fait éclater la dimension du récit. Le monolithe, construction géométrique d'une perfection formelle et mathématique avait donc été retenu pour suggérer l'immontrable. Dans **Star Trek, The Motion Picture**, Trumbull choisit le symbolisme le plus désuet qu'il déforme et enrichit par la beauté de ses trucages. Mais cette surcharge donne pratiquement le contraire de l'effet désiré et le spectateur découvre constamment des détails qui le restituent à sa réalité.

Ces points de repère prennent l'apparence de constructions semi-biologiques qui, en affirmant l'influence d'**Alien**, projettent l'Enterprise dans un dédale de couloirs fourmillant d'éclairs bleuâtres, et de circonvolutions organiques. A plusieurs moments, le vaisseau de la Fédération survole des étrangetés minérales, vertèbres d'un squelette titanesque dont la boîte cranienne serait protégée par une sorte de valvule étoilée. Elle est la sœur jumelle de celle du **Fantastic Voyage** de Richard Fleisher, l'autre film auquel a participé l'écrivain Isaac Asimov. Ces ressemblances correspondent au même désir d'évoquer les choses les plus inouïes par le biais d'un certain surréalisme — le « biomécanisme » — révélé par le peintre H.R. Giger.

---

*Dans une première mouture du scénario de **2001**, Kubrick et Clarke avaient pensé faire des Grands Galactiques une machine. Aujourd'hui, en contemplant **Star Trek, The Motion Picture**, on se rend compte qu'ils ont eu raison d'abandonner cette conception qui rabaisse effectivement l'extrapolation à une dimension humaine.*

Après avoir voulu détruire la Terre qu'il jugeait indigne d'être comparée à sa perfection logistique, V'Ger s'empressera de parrainer le mariage des deux composantes de « l'humanité » du futur, le terrestre et l'extraterrestre, pour justifier le slogan « Human adventure is just beginning ». Le culte de la machine intelligente, fautive mais utile, prépare donc celui du Surhomme, ce qui serait assez douteux si Roddenberry n'insistait lourdement sur la célébration sereine d'une humanité canonisée.

Les rois-dieux du cosmos

Entrer en contact avec l'extra-terrestre équivalait pour Kubrick et Spielberg à se rencontrer soi-même à l'état « adulte », à découvrir ce « grand frère » des étoiles, représentant d'une civilisation supérieurement en avance sur la nôtre. Les deux cinéastes destinaient l'homme à n'être que le chaînon d'une longue lignée de races dont l'intelligence serait le lien génétique. Le créateur de **Star Trek**, quant à lui, est convaincu que nous nous en sortirons seuls en acceptant l'extra-terrestre comme compagnon de route et non comme initiateur.

Après avoir envoyé l'Enterprise aux tréfonds d'une galaxie de pacotille dans la série TV, Roddenberry nous le ramène avec la conclusion facile que l'homme ne découvrira pas meilleur que lui-même, et que l'espérance en ces Grands Galactiques n'est ni fondée, ni admissible.

Tout le final est une leçon administrée au glacial Spock dont Roddenberry n'hésite pas à se moquer pour mieux placer l'humain sur un trône de sentiments et d'émotions purs. Au préalable, le vulcain aura été mis en présence, dans sa folle descente vers V'Ger, d'un univers en réduction survolé par une forme bizarre, œil aux dimensions inconcevables dont la pupille est une projection d'Ilia, Eve des temps nouveaux. On ne peut manquer de faire le rapprochement avec les plans colorés de l'œil de Bowman (Keir Dullea) dans **2001** lors de la plongée psychédélique vers Jupiter. Dans **Star Trek, The Motion Picture**, Spock pénètre cet organe géant qui est peut-être celui de ce créateur que traque avec tant d'avidité et de crainte V'Ger, avant d'être rejeté. Le film de Wise (et de Trumbull) essaye en fait d'aller beaucoup plus loin que **2001** dans l'illustration symbolique, mais exécute un faux pas avec l'image de la femme stellaire, incarnation de la fécondité universelle qui suggère bien moins que le fœtus astral l'idée d'un recommencement absolu, d'un départ à zéro.

Le but inavoué de ce voyage ne serait dès lors que l'immortalité, celle obtenue par la dématérialisation lumineuse de Persis Khambatta et de Stephens Collins. Ce sont eux les Grands Galactiques et non V'Ger, la machine ne révélant à la race humaine que sa brillante destinée.

Ce retournement de situation n'est pas très novateur dans ce qu'il prétend concrétiser. John Boorman l'avait devancé en mettant en évidence semblable « choc en retour » dans **Zardoz** et **The Heretic** où la résurgence d'éléments du passé modernisait une prophétie déterminante pour notre sort.

Devant l'énormité du postulat, les héros de Roddenberry sont plus désincarnés que jamais et l'on en déduit que la réussite de **2001** avait été de ne pas oublier le personnage de Bowman et de rester constamment à ses côtés.

Une œuvre rétrograde

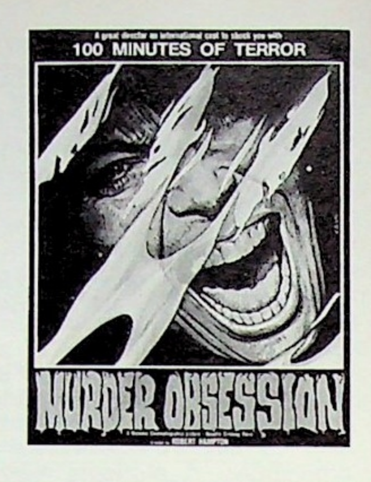
Techniquement, **Star Trek, The Motion Picture** est un sommet parce qu'il évite le « poudre aux yeux » de **CE3K** pour retrouver l'extrême beauté ténébreuse des séquences spatiales de **2001**. Mais le simplisme qui avait été l'apanage de la série a aujourd'hui évolué vers des problèmes de « langage » sans grand intérêt qui feront que l'on se souviendra également de **Star Trek, The Motion Picture** pour ses incartades verbales d'un ennui formel. Il est vrai que Wise n'aurait pu se permettre ce que Kubrick a résumé d'une affirmation terrifiante à la fois d'orgueil et d'assurance : « Si une chose peut être écrite, je peux la filmer ». Néanmoins, Roddenberry sera parvenu à redorer le blason de sa création même si, durant deux heures, elle n'aura servi que de support bancal aux merveilles emphatiques de Trumbull.

Juste prolongement de **CE3K** dont il oublie les aspects affreusement périmés, **Star Trek, The Motion Picture** est la deuxième étape vers une « Grande Œuvre » qui pourrait bien être **2001, A Space Odyssey**. Spielberg et Wise, secondés par Trumbull, n'auraient donc annoncé que la venue d'un film qui a bel et bien été réalisé en 1968. Mais, si l'on prend réellement **CE3K** et **Star Trek, The Motion Picture** pour les preuves d'une régression thématiques par rapport à **2001**, ces deux œuvres sont nécessaires dans la mesure où elles aident une nouvelle génération de cinéphiles à mieux aborder la pensée kubrickienne de laquelle Trumbull est sorti très influencé.

C'est à l'auteur de **2001** que nous laisserons le soin de conclure ; n'avait-il pas déclaré après avoir écarté la possibilité de décrire la planète des Grands Galactiques : « Il aurait été difficile de faire autre chose que du Star Trek » ?

CHRISTOPHE GANS

HORRORSCOPE



Films sortis à l'étranger

Etats-Unis

Angel On My Shoulder
Réal. : John Berry. « Viacom Enterprises ». *Scén. :* George Kirgo. *Avec :* Peter Strauss, Richard Kiley, Barbara Hershey.
Remake du film que Paul Muni réalisa en 1946 : condamné à mort pour un crime qu'il n'a pas commis, un homme arrive en Enfer. Mais le Prince des Ténèbres le renvoie sur Terre pour discréditer un futur sénateur et se venger des responsables de sa condamnation. Les choses ne se passeront pas exactement comme prévu...

The Apple
Réal. : Menahem Golan. « Golan-Globus Production ». *Scén. :* Menahem Golan, Coby et Iris Recht. *Avec :* Catherine Mary-Stewart, Allan Love, Grace Kennedy, Vladek Sheybal.
En 1994, le monde entier vit sous l'emprise du « Bim », nouvelle vague musicale qui régit l'existence et le comportement de chaque individu. Le tout-puissant Boogalow, qui n'est autre que le Diable en personne et le maître du monde, organise un grand concours de la chanson. Séduit par la beauté et la voix de Bibi, qui forme un duo avec son fiancé Alphie, Boogalow en fait une idole destinée à régner avec lui sur une société décadente. Les jeunes amants séparés seront à nouveau unis grâce à l'intervention des forces du Bien.
Sur un thème qui s'inspire à la fois de *Phantom of The Paradise, The Rocky Horror Picture Show, West Side Story, Stardust et The Wiz*, Menahem Golan a réalisé à Berlin-Ouest cette somptueuse comédie musicale fantastique de 8 millions de dollars, aux costumes, maquillages et décors tout à fait délirants.

Blood Bride
Réal. : Robert J. Avrech. « Richard Spitalmy Production ». *Scén. :* Robert J. Avrech. *Avec :* Ellen Barber, Philip English.
Suspense et terreur : le lendemain de ses noces, une jeune femme découvre que son époux, victime d'une obsession depuis son enfance, menace de la tuer.

Blood Rage
Réal. : Joseph Bigwood. « Joseph Zito Picture Company of America ». *Scén. :* Robert Jahn. *Avec :* Ian Scott, Judith-Marie Bergan, James Johnston.
Après le meurtre d'une prostituée, un jeune psychopathe s'enfuit à New York pour échapper à la police qui le recherche. Il ne pourra s'empêcher de commettre de nouveaux crimes et sera finalement abattu par les forces de l'ordre.
La misère psychologique et sociale des habitants des bas quartiers de New York confère à ce film de terreur, au scénario très conventionnel, une certaine originalité.

Blood Wedding
Réal. : Armand Mastroianni. « Ellanby Films ». *Scén. :* Scott Parker. *Avec :* Don Scardino, Caitlin O'Heaney, Elizabeth Kemp.
Epouvante.

The Boogeyman
Réal. : Ulli Lommel. « An Interbest American Enterprises ». *Scén. :* Ulli Lommel, Suzanna Love, David Herschel. *Avec :* John Carradine, Suzanna Love, Ron James.
L'esprit d'un homme assassiné 20 ans plus tôt revient hanter la famille de son meurtrier.

The Children
Réal. : Max Kalmanowicz. « Albright Films, Inc. ». *Scén. :* Carlton J. Albright, Edward Terry. *Avec :* Martin Shakar, Gil Rogers, Gale Garnett.
Un car scolaire transportant cinq enfants traverse un étrange nuage jaune. Devenus des zombis dont le seul toucher peut tuer, les écoliers sèment la panique parmi la population.

The Island
Réal. : Michael Ritchie. « Universal ». *Scén. :* Peter Benchley, d'après son roman. *Avec :* Michael Caine, David Warner, Angela Punch.
Entièrement tourné en extérieurs aux îles Caraïbes et aux Bahamas avec un budget de 15 millions de dollars, ce film, produit par l'équipe de *Jaws*, retrace l'aventure terrifiante d'un reporter enquêtant sur l'origine mystérieuse des naufrages survenus dans le fameux triangle des Bermudes. Il découvrira que ces disparitions sont l'œuvre d'une étrange communauté de pirates vivant en vase clos, depuis le 17e siècle, à l'écart de toute civilisation moderne.

The Warning
Réal. : Greydon Clark. « A Greydon Clark Production ». *Scén. :* Lyn Freeman, Daniel Grodnik, Ben Nett, Steve Mathis. *Avec :* Jack Palance, Martin Landau, Tarah Nutter, Cameron Mitchell, Neville Brand, Christopher S. Nelson.
Une horreur sans nom surgie de l'espace : des créatures (du genre crustacés) attaquent l'Homme et pompent son sang grâce à des tentacules qu'elles enfoncent dans la chair.

Espagne

La Sabina
Réal. : José Luis Borau. « El Iman S.A./Svensk Filminstuteke ». *Scén. :* José Luis Borau. *Avec :* John Finch, Angela Morina, Carol Kane, Harriet Anderson, Simon Ward.
« Dans un petit village d'Andalousie, un écrivain anglais tente de rédiger un ouvrage sur un poète qui, au siècle dernier, disparut dans ce même village, victime de la « Sabina ». La même histoire se reproduira, dans un monde anachronique et superstitieux...
« La Sabina » est le nom d'une femelle de dragon habitant l'une des grottes de ce village, âgée de 3 000 ans, et qui dévore les hommes pénétrant dans sa retraite, après les avoir emprisonnés un certain temps et abusé d'eux sexuellement. »

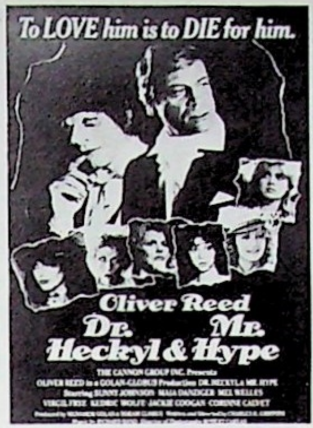
Italie

Terror Express
Réal. : Ferdinando Baldi. « Coop Rinascita Cinematografica ». *Avec :* Silvia Dioniosio.
Violent thriller où de jeunes détraqués terrorisent pendant toute une nuit les passagers d'un train.

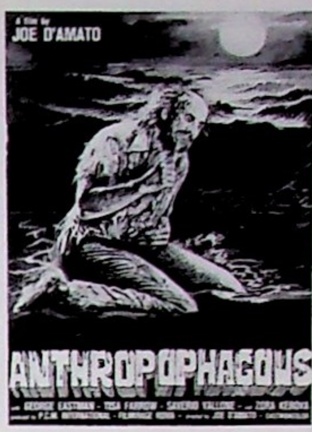
U.R.S.S.

L'auberge des visiteurs de l'au-delà.
Réal. : Grigory Kromanov. « Tallinfilm ». *Scén. :* Arkadi Strougatsky, Boris Strougatsky. *Avec :* Ouldi Poutsitis, Youri Yarvet, Lembit Peterson, Mikk Mikiver.
« Un inspecteur de police envoyé pour un travail de routine dans un hôtel isolé de montagne est confronté pendant son séjour à un crime et à des événements qui ne tardent pas à avoir un caractère surnaturel. Son enquête l'entraînera dans le monde des morts-vivants, et il lui faudra adapter les lois humaines aux agissements des extra-terrestres. »









Films terminés

Etats-Unis

Fade To Black
Réal. : Vernon Zimmerman. « Leisure Investment Company ». *Scén. :* Vernon Zimmerman, Irwin Yablans. *Avec :* Dennis Christopher, Tim Thomerson, Linda Kerridge.
Se sentant rejeté de tous, Eric, fou de cinéma, finit par s'identifier à ses héros préférés (Dracula, la Momie...) et tue...
Les producteurs de *Phantasm* et d'*Halloween* (respectivement Sylvio Tabet et Irwin Yablans) nous offrent un thriller original, haut en couleurs, film hommage et « clin d'œil », sur le pouvoir du cinéma et son extraordinaire fascination sur les foules.

The Hand
Réal. : Oliver Stone. « Pressman/Orion ». *Scén. :* Oliver Stone. *Avec :* Michael Caine, Andréa Marcovicci.
Michael Caine incarne un auteur de bandes dessinées qui perd sa main droite dans un accident de la route. Forcé d'abandonner sa carrière, il devient professeur dans un collège. Toute une série d'étranges événements surviennent alors...

Hangar 18
Réal. : James L. Conway. « Sunn Classic ». *Avec :* Robert Vaughn, Joe Campanella, Darren McGavin, Gary Collins.
Le gouvernement américain dissimule l'atterrissage d'un OVNI.

Motel Hell
Réal. : Kevin Connor. « United Artists ». *Scén. :* Steven Charles Jaffe, Robert Jaffe. *Avec :* Nina Axelrod, Rory Calhoun, Nancy Parsons.
A la suite d'un accident de la route, une jeune fille est entraînée dans une suite d'événements horrifiques.

Santa
Réal. : Lewis Jackson. « Edward Press Productions ». *Avec :* Brandon Maggart, Jeffrey De Munn, Diane Hull.
Horreur.

Starfox
Réal. : Brooks Wachtel. « Inter Continental Motion Picture Corporation ». *Scén. :* Brooks Wachtel, Tom Bagen.
Satire de science-fiction.

The Strangeness
Réal. : David Michael Hillman. « A Stellarwind Production ». *Scén. :* David Michael Hillman, Chris Huntley. *Avec :* Dan Lunham, Terri Berland.
Bloqués dans une grotte à la suite d'un éboulement, les membres d'une expédition de chercheurs d'or affrontent une monstrueuse créature.

Canada

Drats
Réal. : Clive Smith. « A Nelvana Ltd. Presentation ».
Situé dans un « futur médiéval », ce dessin animé raconte l'histoire d'un jeune musicien, Omar, qui essaie de se faire un nom dans le monde de la musique dominé par Mok, cupide mégalomane.

Anatomy of a Horror
Réal. : Mario Azzopardi. « Henry Less and Associates Prod. ». *Scén. :* Mario Azzopardi. *Avec :* Stephen Young, Sharon Masters, Cindy Hinds, Phillip Leonard.
Ce film d'épouvante est l'histoire de la lente désagrégation morale d'un écrivain spécialisé dans le fantastique. La pression continuelle de producteurs, lui demandant d'écrire des scénarios de plus en plus horribles, bouleversera totalement l'équilibre de sa famille : sa femme devient une droguée, ses deux enfants l'abandonnent, et il devra affronter finalement l'incarnation de l'une de ses créatures cauchemardesques !

France

Les cannibales
Réal. : Jess Franco. « Eurociné/Magna Films ». *Scén. :* A.L. Mariaux, Jeff Manner. *Avec :* Al Cliver, Sabrina Siani.
Au cours d'un voyage dans la brousse, la famille Taylor est attaquée par des cannibales. La petite Lena, épargnée par les sauvages qui la vénèrent comme une déesse envoyée de leurs dieux, grandit au sein de la tribu et épouse le chef.

Le sadique de Notre-Dame
Réal. : Jess Franco. « Eurociné/Triton P.C. ». *Scén. :* A.L. Mariaux, Jeff Manner. *Avec :* Jess Franck, Nadine Pascal.
Echappé d'un asile psychiatrique, un homme attaque les promeneuses. La police qui mène l'enquête apprend que, toutes les nuits, le sadique va prier à Notre-Dame.

Terreur cannibale
Réal. : Allan W. Steeve. « Eurociné ». *Scén. :* H.L. Rostaine. *Avec :* Silvia Solar, Stan Hamilton.
Des gangsters kidnappent une fillette et vont se cacher dans la forêt vierge voisine en attendant la rançon. Mais la jungle est infestée de cannibales.

Hong-Kong

We're Going to Eat You
Réal. : Tsui Hark. « Seasonal Film Corporation ». *Avec :* Tsui Siu-Chang, Cheung Mu-Lian, Han Kuo-Tsai, Kao Shiung.
Comédie d'horreur : un agent secret se rend dans une île afin d'y appréhender un malfaiteur. Celle-ci est cependant habitée par de féroces cannibales, qu'il devra affronter...

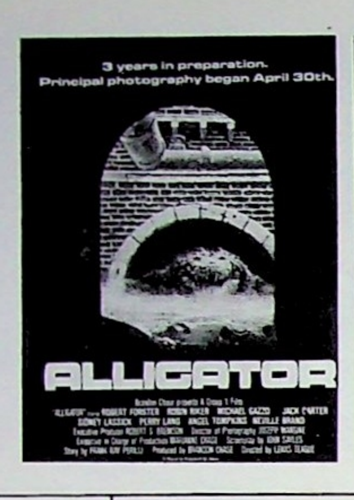
Italie

Anthropophageous
Réal. : Joe D'Amato. « PCM International/Filmirage ». *Avec :* Tisa Farrow, George Eastman, Saverio Vallone.
Affrontement terrifiant entre un groupe de touristes en vacances dans une splendide île grecque, et un cannibale atteint de folie homicide. Dans la lignée des précédentes productions italiennes mettant en scène zombies et cannibales, ce film rassemble tous les ingrédients horrifiques et sanglants de cette « nouvelle vague » cinématographique qui remporte un immense succès dans de nombreux pays.

The Fear
Réal. : Lucio Fulci. « National Film/Medusa/Dania ». *Avec :* Christopher George, Janet Agren, Venantino Venantini.
Une nouvelle histoire fantastique réalisée à Atlanta (Etats-Unis) et à Rome par le prolifique Lucio Fulci.

Island of the Zombies
Réal. : Joe D'Amato. « Kristal Films ». *Avec :* Laura Gemser.
Les producteurs italiens continuent à exploiter le filon des films de morts-vivants, enfanté par le succès de *Dawn of the Dead* et *Zombi 2*.

Incubo sulla cita (Nightmare City)
Réal. : Umberto Lenzi. « Dialchi Film ». *Avec :* Hugo Stiglitz, Laura Trotter, Francisco Rabal, Mel Ferrer.
Une ville est envahie et contaminée par de monstrueux mutants (humains touchés par des radiations atomiques) à la recherche de la chair et du sang humains qui les empêcheront de se putréfier.







Le nuove aventure dello sceriffo extraterrestre
Réal. : Michele Lupo. « Leone Film ». *Scén. :* Marcello Fondato, Francesco Scardamaglia. *Avec :* Bud Spencer, Cary Guffey.
Suite des aventures comiques et fantastiques du *sheriff et les extra-terrestres* où Bud Spencer retrouve une nouvelle fois l'enfant venu de l'espace.

L'ossessione che uccide (Murder Obsession)
Réal. : Robert Hampton. « Dionisio Cinematografica ». *Avec :* Laura Gemser, Anita Strindberg, André Garcin, John Richardson.
Culpabilisé depuis son enfance par une mère le rendant responsable de la mort de son père, un jeune homme devient le centre d'une suite d'événements cauchemardesques.

Films en tournage

Etats-Unis

Alligator
Réal. : Lewis Teague. « Group 1 Films ». *Scén. :* John Sayles, Frank Ray Perilli. *Avec :* Rod Taylor, Sue Lyon, Neville Brand, Sidney Lassick, Robert Forster.
Annoncée depuis 4 ans mais toujours repoussée, la mise en chantier de ce film où de monstrueux alligators sèment la terreur dans les égoûts de New York, s'est enfin concrétisée.

The Beastmaster
Réal. : Don Coscarelli. « Leisure Investment Company ». *Scén. :* Don Coscarelli, Paul Pepperman.
Situé dans une société lointaine et primitive où les habitants sont assaillis par des sorciers maléfiques et des hordes de barbares, le film retrace le voyage aventureux du jeune héros doué de rapports psychiques et magiques avec les animaux sauvages.
L'auteur de *Phantasm* aborde, avec un budget énorme (10 millions de dollars), le thème fantastique du « sword and sorcery » (épée et sorcellerie), genre cinématographique peuplé de personnages mythologiques et légendaires évoluant à des époques mal définies entre le paganisme et le christianisme.

Dark Eyes
Réal. : James Polakoff. « B.J. Creators, Inc. » *Avec :* Britt Ekland, Lana Wood, Alan Feinstein.
Film de terreur.

Delusion
« Selluloid ». *Avec :* Joseph Cotten, John Dukakis.
Epouvante.

Escape From New York
Réal. : John Carpenter. « Avco Embassy ». *Scén. :* John Carpenter, Nick Castle. *Avec :* Kurt Russell.
New York 1997 : la ville est devenue une prison pour plusieurs millions d'individus qui, après l'avoir perdue, ont survécu à une guerre féroce contre les Forces de l'Etat Policier. Une exceptionnelle mission est entreprise par un des rebelles pour libérer le Président des Etats-Unis retenu en otage à l'intérieur de la cité.
Ce film, le plus complexe et le plus coûteux (7 millions de dollars) jamais réalisé par John Carpenter dont c'est, après *The Fog*, la seconde collaboration avec Avco Embassy, contient des « éléments d'horreur » dans la tradition des précédentes œuvres de son auteur.

Evilspeak
Réal. : Eric Weston. « Leisure Investment Company ». *Scén. :* Joseph Garofalo.
Souffre-douleur de ses camarades de classe, un jeune lycéen utilise la technologie d'un ordinateur d'intérieur pour invoquer le diable et accomplir une vengeance peu banale.
Après de nombeux documentaires, *Evilspeak*, au budget de 3 millions de dollars, est le premier long métrage d'Eric Weston.

Kingdom of the Spiders 2
Réal. : John Bud Cardos. « The Sneller Company ». *Scén. :* Charles Eglee.
La suite de *L'horrible invasion*, tournée au Kenya par la même équipe.

Nightkill
Réal. : Ted Post. « Cine-Artists ». *Scén. :* John Case, Joan Andre. *Avec :* Robert Mitchum, James Franciscus, Mike Connors, Sybil Danning.
« La jeune femme d'un industriel sadique est entraînée dans une aventure cauchemardesque où les crimes se multiplient... »
Ce thriller, au budget très important, sera tourné dans la région de Phoenix et également à Berlin.

Australie

Roadgames
Réal. : Richard Franklin. « Quest Film Production ». *Scén. :* Everett De Roche, Richard Franklin. *Avec :* Stacy Keach, Jamie Lee Curtis.
Roadgames est la plus importante production australienne à ce jour, bénéficiant d'un budget de 2 millions de dollars. Richard Franklin (*Patrick*) collabore à nouveau avec le meilleur scénariste australien, Everett De Roche (*Patrick, Long Week-End, Harlequin,* etc.), pour une histoire d'épouvante contemporaine, située dans le cadre inhabituel d'une autoroute déserte, où les rares voyageurs sont traqués impitoyablement par un maniaque homicide.

Canada

The Fright
Réal. : J.C. Lord. « Filmplan International Production ». *Scén. :* Brian Taggert.
Epouvante.

Espagne

Monster Island
Réal. : Juan Piquer Simon. « Almena Films ». *Scén. :* J. Piquer, d'après Jules Verne. *Adaptation :* Ron Gatman.
Monster Island sera le plus ambitieux film espagnol jamais réalisé. D'énormes décors seront construits dans les studios de Madrid : le port de San Francisco vers 1880, une forêt tropicale, une gigantesque grotte, etc... Contrairement aux deux précédentes œuvres du réalisateur (*Le continent fantastique, Supersonic Man*), beaucoup d'effets spéciaux auront lieu directement pendant les prises de vue avec les comédiens. Les extérieurs seront tournés à Porto Rico et aux Iles Canaries.

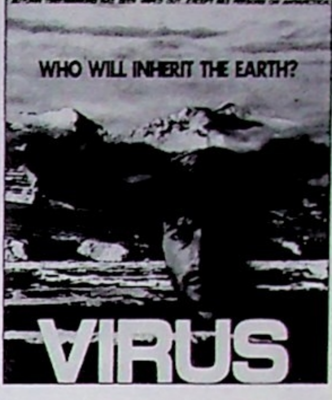
Etats-Unis/Hong-Kong/Egypte

Dawn of the Mummy
Réal. : Armand Weston. « Harmony Gold Ltd./Agrama Films Enterprises ». *Scén. :* Daria Price, Ronald Dobrin.
Un photographe de mode et trois mannequins visitant les pyramides dans le désert égyptien vont, par mégarde, réveiller une momie dont la vengeance sera terrible.
Le producteur du film, Frank Agrama, a obtenu pour la première fois la permission du gouvernement égyptien de tour-









ner des scènes à l'intérieur des tombeaux des pharaons.

Italie

Zombi della savana
Réal. : Jimmy Mattheus . « Beatrice Cinematografica ».
Une équipe de journalistes, envoyée en reportage dans une région tropicale, est aux prises avec des hordes de morts-vivants affamés.

Films en production

Etats-Unis

Dangerous Days
Réal. : Ridley Scott. « Filmways Pictures ». *Scén. :* Hampton Fancher.
Cette adaptation cinématographique du roman de Philip K. Dick, « When Androids Dream of Electric Sheep », contera une histoire de terreur technologique. (budget : 13 millions de dollars).

Edge of Fear
« Serendipity Production ».
Documentaire sur le sujet suivant : Pourquoi les gens ressentent-ils le besoin d'avoir peur ?

The Guardian
Réal. : Lamar Card. « The Sneller Company ». *Scén. :* Charles Eglee. *Avec :* Monte Markham, Henry Silva.
Fantastique.

Hot
« Selluloid ».
Film d'horreur sur des tribus de mutants.

Personal Effects
Réal. : Brian De Palma. « Filmways Pictures ». *Scén. :* Brian De Palma.
La nouvelle collaboration Brian De Palma-George Litto (le producteur de *Dressed to Kill*) sera un film sur la recherche entreprise par un ingénieur du son pour mettre au point un effet sonore très sophistiqué. Son travail va entraîner une succession « d'accidents ». (Budget : 10 millions de dollars).
Ce thriller psychologique et fantastique est produit (ainsi que le nouveau film de Ridley Scott cité plus haut) par Filmways, nouvelle « major » américaine qui a récemment pris la succession de la célèbre American International Pictures.

Satan's Daughter
« Bobby A. Suarez Film Productions ».
Sexe et horreur.

Venom
Réal. : Tobe Hooper. « PSO/Martin Bregman Production ». *Scén. :* Robert Carrington, d'après le roman d'Alan Scholefield. *Avec :* Sterling Hayden, Max Von Sydow, Nicol Williamson.
Les serpents, et la répulsion qu'ils inspirent à l'homme, sont à la base de ce thriller très « hitchcockien », comme le définit Martin Bregman, le producteur.
Tobe Hooper, qui tournera pour la première fois à Londres, dispose du budget le plus important qui ne lui ait encore jamais été attribué pour un film (7,5 millions de dollars).

Canada

Frankenstein
Réal. : David Cronenberg. « Filmplan International Production ». *Scén. :* David Cronenberg, d'après le roman de Mary Shelley.
David Cronenberg réalisera une version très personnelle de la célèbre créature qui inspira déjà un nombre impressionnant de cinéastes.

France

L'orphelin de Perdide
Réal. : René Laloux. *Scén. :* Jean-Patrick Manchette, d'après le roman de Stefan Wul.
Co-produit par TF1 et plusieurs télévisions européennes, tourné dans les studios de Budapest, ce nouveau dessin animé de long-métrage de René Lalou (*La planète sauvage*) se veut le premier « thriller poétique de l'espace » : Claudi, un enfant de quatre ans, se retrouve seul après la mort de ses parents sur Perdide, un monde perdu. Son seul contact avec l'extérieur : un micro grâce auquel un ami de son père, navigateur des étoiles, l'aidera par ses conseils à survivre au milieu de milles dangers pendant les trois semaines que mettra son vaisseau à rallier la planète inhospitalière...

Grande-Bretagne

Hyde
Réal. : Ian Emes. « Boyd's Co ».
Dessin animé de long-métrage librement adapté du célèbre roman d'épouvante de R.L. Stevenson, « Dr Jeckyl et Mr Hyde ».

Neutron
Réal. : Derek Jarman. « Boyd's Co. »
Le nouveau film de l'auteur de *Sebastiane, Jubilee* et *The Tempest*, sera une terrifiante vision apocalyptique du futur. Après une destruction du monde par la bombe à neutrons, les rares survivants organisent une nouvelle et effrayante forme de société.

Italie/Allemagne

Horror House
« Lisa Film of Munich/Alex Cinematografica ».
A Miami, une clinique très spéciale permet à des millionnaires âgés de vivre éternellement en leur fournissant le sang des jeunes gens de la région. Ces derniers, devenus morts-vivants, vont se rebeller.

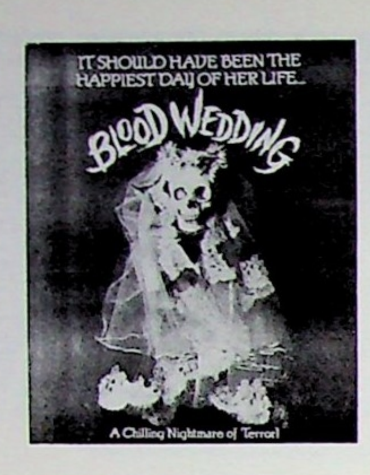
Japon

Ultraman : The Jupiter Effect
Scén. : Jeff Segal. « Tsuburaya Productions ».
Le personnage d'Ultraman est très célèbre au Japon. Depuis sa création au début des années 60, ses aventures sont toujours diffusées avec succès par la télévision nipponne, et personne n'ignore là-bas, qu'Ultraman et ses douze frères et sœurs tous doués de super-pouvoirs, représentent la forme la plus évoluée de l'être humain dont nous sommes les cousins très éloignés. Cette famille est devenue la gardienne de l'univers qu'elle surveille continuellement.
C'est à travers les Etats-Unis que se déroulera le tournage de ce film de science-fiction (au budget de 10 millions de dollars) produit par les frères Tsuburaya dont le père fut le créateur, voici 30 ans, de Godzilla.

Films en projet

Etats-Unis

Chud
« Bonime Associates, Ltd. » *Scén. :* Sheppard Abbey.
Basé sur des faits véridiques relatés dans le « New York Times » du 29.11.77 qui rapportait l'existence de communautés humaines vivant dans les égoûts de la ville, le film imagine ce qui pourrait arriver si ces mystérieuses colonies, contami-







nées par les déchets radioactifs emmagasinés sous terre, remontaient à la surface.

Greystone
« International Marketind Company ». *Scén. :* Charles Pogue.
Aventures au pays des magiciens et des dragons, avec des effets spéciaux signés Michael Minor (*Star Trek* et *Virus*).

The Jersey Devil
« Cannon ».
Film d'épouvante d'après une histoire « authentique » : la découverte d'un « démon », en 1920, dans l'île de Jersey.

Just Before Dawn
Réal. : Jeff Lieberman. « Oakland Productions ».
Le nouveau film d'horreur de l'auteur de *La nuit des vers géants* et du *Rayon bleu*.

The Stand
Réal. : George A. Romero. « The Laurel Group, Inc. ». *Scén. :* Stephen King, d'après son roman.
George A. Romero, qui vient de terminer *Knights* avec Ed Harris, Tom Savini et Christine Forrest, a décidé de porter à l'écran le dernier best-seller de Stephen King qui devrait être incessamment traduit en français.

Star Wars 3
« Twentieth Century Fox ».
C'est George Lucas qui a écrit le scénario de ce troisième chapitre dont le tournage débutera aux studios d'Elstree à la fin de l'année.

Trap of Death
« St. James Films ». *Réal. :* Ted Francis. *Avec :* Donald Pleasence, Honor Blackman.
Epouvante.

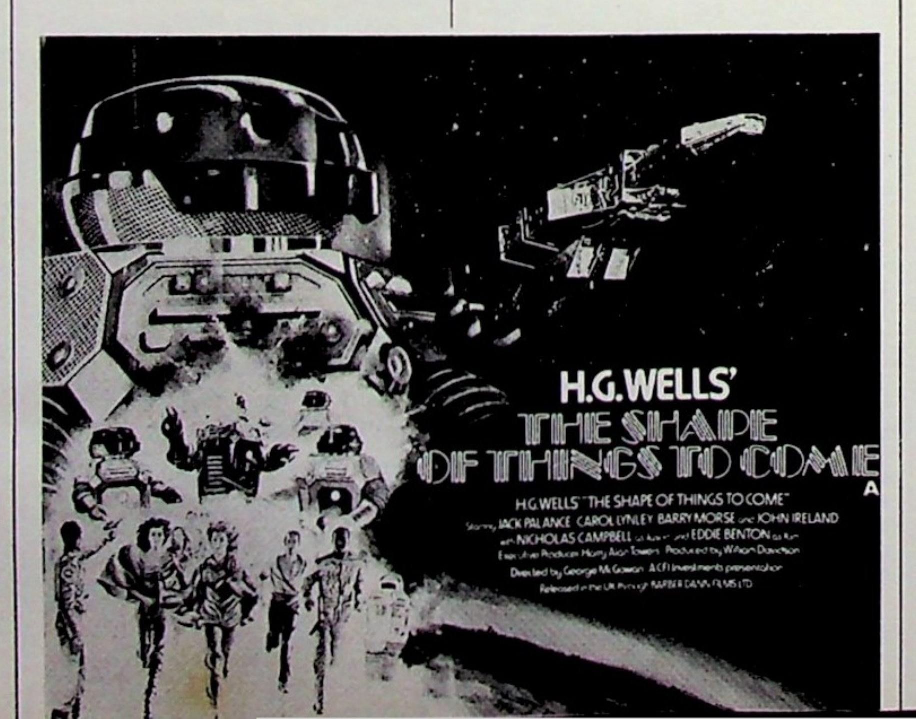
Egalement en projet : *Mandrake* (« Cinema Art Associates Production/King Features »). Adaptation cinématographique du célèbre magicien né de la B.D.
Pirates of the Asteroids (d'après Isaac Asimov) et *Stonaway To Mars* (d'après John Wyndham). Deux films de S.F. avec les effets spéciaux du talentueux Zoran Perisic (*Superman*).
Stalking the Hillside Strangler (« Lawrence Schiller Productions »).
The 12 Cadavers of Joe Mariner. (Réal. : David Schmoeller, d'après le roman de Donald L. Weismann). Nouveau film fantastique de David Schmoeller après *Tourist Trap.*
Enfin, le nouveau film d'horreur de Roger Corman (titre encore non déterminé) sera tourné en Allemagne avec Herbert Lom en vedette.

France

War Games
Réal. : Dominique Goult. « S. Production ».
Après un premier long métrage prometteur (*Haine*), le second film de Dominique Goult sera une importante production française (2 milliards d'AF) entièrement fantastique : Une étrange histoire durant la troisième guerre mondiale.

Grande-Bretagne

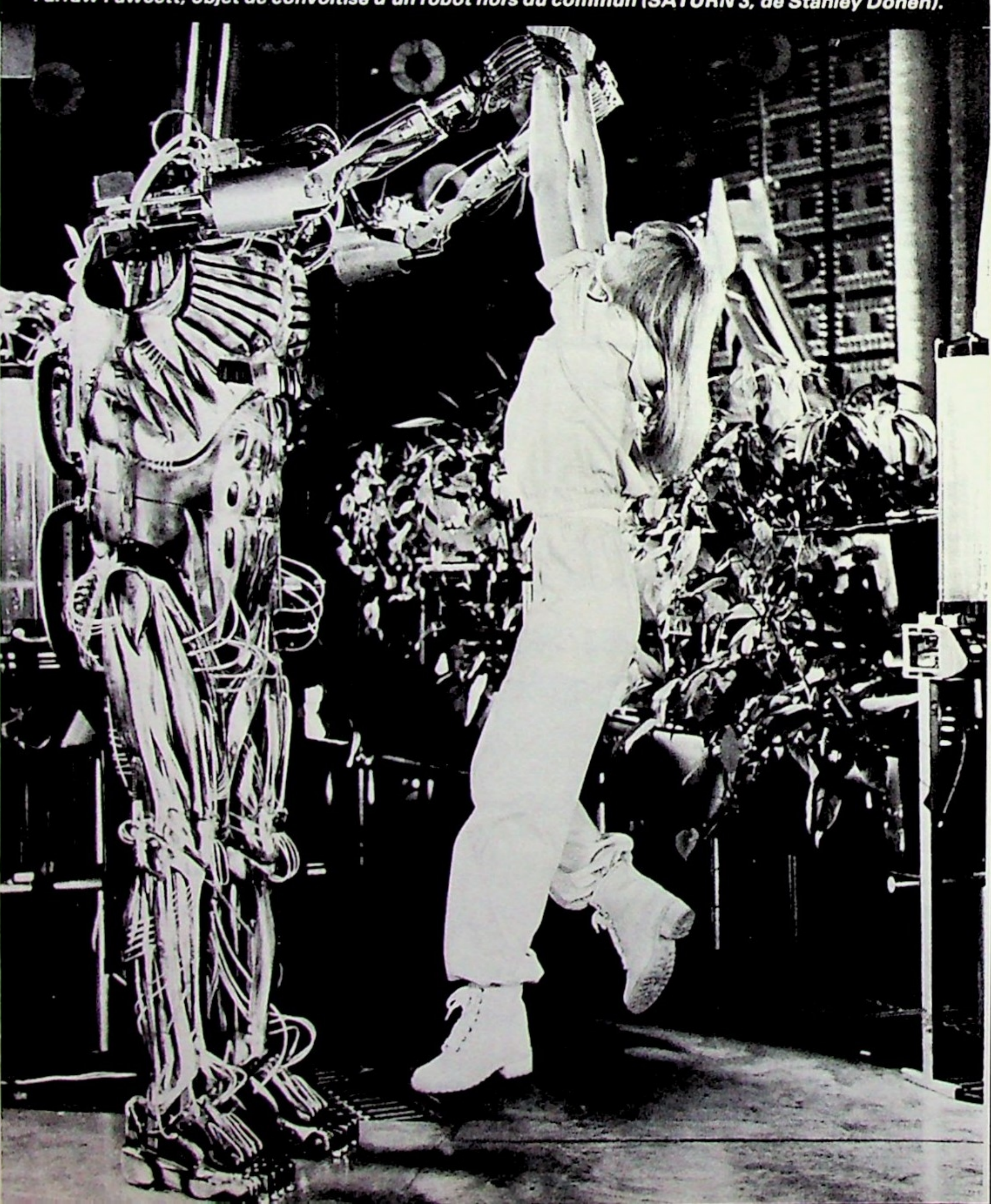
Les productions « Sword and Sorcery », présidées par Milton Subotsky, annoncent pour les mois à venir la mise en chantier de 12 films fantastiques :
Thongor in the Valley of Demons : les aventures d'un héro barbare créé par Lin Carter dont les six romans traduits en plusieurs langues ont remporté un gros sucès à travers le monde. Un film plein d'action avec seulement 5 minutes de dialogues pour une durée supérieure à une heure trente.
King Crab, d'après le roman de Guy N. Smith, « Night of the Crabs ».
The Last Horror Film, dont l'action se situe dans un studio de cinéma sur le point d'être démoli.
The Man Who Laughs, d'après le roman de Victor Hugo.
Solomon Kane, aventures fantastiques en Afrique, d'après les histoires de Robert E. Howard, l'auteur de « Conan ».
Extreme Remedies, un film très réaliste dans un hôpital des bas quartiers de San Francisco.
Another Fine Myth, comédie de S.F. d'après Robert Asprin.
Crazy Planet, farce de S.F. adaptée du roman du suédois Sam J. Lundwall, « No Time For Heroes ».
La compagnie détient également les droits de six histoires extraites du livre de Stephen King « Night Shift ». Trois d'entre elles (« Quitters Inc. », « The Ledge » et « Sometimes They Come Back ») seront regroupées dans un film de terreur provisoirement intitulé *Fright Night.*
Les trois autres (« The Lawnmower Man », « The Mangler » et « Trucks ») serviront de fil conducteur à un film sur l'effrayante rebellion des machines face à l'homme.
Les deux autres projets seront réalisés pour la télévision : une série sur l'anthologie de la S.F. *Sex in the 21st Century,* comédie érotique de S.F. d'après les nouvelles de Michel Parry et Milton Subotsky.



SUR NOS ÉCRANS

Le chaînon manquant, *de Picha (Entretien avec le réalisateur)*
L'empire contre attaque, *de Irvin Kershner*
Horror Show, *de Richard Shickel*
La nuit de la mort, *de Raphael Delpard*
Saturn 3, *de Stanley Donen*

Farraw Fawcett, objet de convoitise d'un robot hors du commun (SATURN 3, de Stanley Donen).



Le chaînon manquant

Au-delà de Tarzoon

• Chacun a présentes en mémoire ces images de **2001 : l'odyssée de l'espace** où l'on voit un os — le premier outil de l'Histoire — monter lentement en tournoyant pour être remplacé sans transition par un vaisseau spatial. Refusant ce raccourci, Picha a d'une certaine manière écrit, avec **Le chaînon manquant** — où la séquence en question est d'ailleurs très explicitement reprise —, le chapitre qui manquait entre les deux images. Certes, le raccourci était peut-être trop saisissant pour être tout à fait vrai.
Le point de départ de Picha, pourtant, est exactement le même que celui de Kubrick. Ce qui déclenche l'intelligence chez l'homme, ce qui le distingue de toutes les autres créatures, c'est la prise de conscience d'une différence. Héros malgré lui, c'est paradoxalement parce qu'il a été rejeté par les siens (auxquels sa peau trop lisse et trop claire le fait apparaître comme un monstre) que Oh, le personnage central, acquiert une maîtrise du monde, la conscience de sa différence faisant naître chez lui la conscience tout court. Et c'est là ce qui le sépare de son ami et ange-gardien le brontosaure Igua, qu'on aurait pu croire aussi important que lui : Igua passe son temps à le chercher, lui passe son temps à *se* chercher *lui-même*. C'est cette quête individuelle qui fera passer le monde de la préhistoire à l'histoire, beaucoup plus qu'un simple progrès technologique. Oh côtoie dans cette préhistoire un certain nombre d'êtres que l'on pourrait croire déjà humains, à en juger par leurs réalisations agricoles ou mécaniques. Ce serait une erreur : leur satisfaction niaise les fait tourner en rond et annonce leur disparition.
Mais l'évolution de l'homme chez Picha n'aura pas la belle linéarité qu'elle avait chez Kubrick, et c'est là que commence la différence entre les deux films, et, partant, la parodie. Quand Oh lance un os en l'air, même si son geste est, ici aussi, accompagné de l'Ouverture du Zarathoustra de Strauss, l'os ne devient pas vaisseau spatial, mais retombe purement et simplement sur la figure du héros. Aucune action n'est entièrement positive, et il y a pour tout un prix à payer. Cela ne vaut d'ailleurs pas seulement pour l'homme, mais pour tout être vivant, tel ce dragon qui s'assomme avec sa propre tête, ou ce tigre qui ne peut rien manger sans perdre sa denture baladeuse et se mordre littéralement la queue. En un mot, et contrairement à ce que l'on voulait bien croire, point n'est besoin d'attendre **2001** (ou l'âge de **Star Trek**) pour voir un ordinateur se révolter contre son créateur. Le monde entier se rebelle contre l'homme à partir du moment où celui-ci le touche.

Dès lors on comprend bien pourquoi Picha dit que son film est parodique sans l'être. Quand **Le chaînon manquant** fait ressortir, au hasard des séquences, les figures de King Kong, Superman, ou Dracula, le rire — et il ne faudrait pas oublier que le film est extrêmement drôle — ne provient pas tant de l'aspect anachronique que, au contraire, de la *vraisemblance* de telles images ; ces mythes qui semblaient si contemporains sont aussi efficaces dans des décors préhistoriques. En remontant trois millions d'années en arrière, Picha remonte peut-être également jusqu'à certaines angoisses humaines essentielles, et le rire se confond avec la peur.
Une telle entreprise, bien entendu, ne pouvait pleinement se faire que dans un *dessin animé.* Bien sûr, on ne manquera pas de critiquer les limites de l'animation du **Chaînon manquant** et de brandir l'inévitable référence Disney. Le résultat final force quand même le respect si l'on songe que Picha et ses collaborateurs ont réalisé l'essentiel du film dans une villa de banlieue. D'ores et déjà, des personnages s'imposent comme des figures qui resteront : la bande des Gros-Cons, polis, béats, roses et piriformes ; la rouge Féline, constamment en mouvement, féminine et provoquante, inquiétant et séduisant mélange — à la fois graphique et psychologique — de bestialité et d'humanité ; et, autre exemple remarquable d'animal intelligemment humanisé, Croak le corbeau-ptérodactyle, commentateur ironique et cynique de l'action semblant tout droit sorti d'une comédie musicale. Il faut d'ailleurs à ce propos souligner la perfection de la bande sonore, qu'il s'agisse de la musique de Roy Budd, qui sait passer de l'émouvant au sarcastique avec une rare maîtrise, ou des bruitages stéréophoniques qui donnent aux images un singulier relief. Mais ce qui importe, de toute façon, c'est que, pour la première fois peut-être — et c'était là la principale ambition de Picha — un dessin animé est filmé comme un film *normal,* avec une méthode de travail qui apporte quelque chose de vivant.
« Des graffiti de rien du tout qui s'ordonnent peu à peu ». Ainsi Picha décrit-il son travail. Cela pourrait aussi définir l'histoire de l'Homme telle qu'il nous la présente. Avec cette différence que les graffiti de celle-ci ne s'ordonneront sans doute jamais totalement. « Nous sommes peut-être les prochains dinosaures », poursuit-il. Il est vrai qu'il n'y a en fait aucun chaînon manquant. Il n'y a que des chaînons à venir.

FRÉDÉRIC ALBERT LÉVY

France-Belgique-1980 — *Production :* S.N.D. - Pils Films. *Prod. :* Picha, Jenny Gerard et Michel Gast. *Réal. :* Picha. *Scén. :* Tony Hendra, d'après une hist. originale de Jean Collette, Pierre Bartier et Picha. *Personnages originaux créés par :* Picha. *Mont. :* Claude Cohen. *Mus. :* Roy Budd. *Chansons :* Leo Sayer. *Création de la bande sonore :* Roy Baker. *Déc. :* Jean Lemens, Claude Lambert, Jean-Jacques Maquaire. *Dist. en France :* S.N.D. 95 mn. Eastmancolor. Dolby Stereo.



entretien avec **PICHA**

L'Ecran Fantastique — *Le chaînon manquant se caractérise par une cruauté surprenante dans un dessin animé.*

Jean-Paul Picha — C'est à la fois un film préhistorique et une satire du monde d'aujourd'hui. Mais, dans cette satire, j'ai voulu éviter de tomber dans les poncifs du type **Flintstones**. J'ai cru, au départ, que j'allais faire un film facile. En fait, ce fut tout le contraire, car, à partir du moment où l'on remonte trois millions d'années en arrière, les éléments comiques dont on a besoin comme références font singulièrement défaut. Je voulais une histoire plausible, dans laquelle on puisse vivre avec les personnages. Cruelle ? Non, c'est ma forme d'humour, celle que j'ai toujours eue, dans mes livres, comme dans mes travaux pour la presse, comme encore dans **Tarzoon**. Je ne crois pas être plus cruel que le monde dans lequel je vis. Je suis persuadé que si l'on faisait le film avec des personnages réels, il paraîtrait automatiquement moins cruel. Mais pour moi, l'animation n'est qu'un moyen de faire du cinéma en général, et pas seulement du dessin animé.

Tarzoon était peut-être quand même plus proche des conventions traditionnelles du dessin animé.

C'est possible, encore que dans **Tarzoon** l'un des héros s'écrie en voyant quelqu'un mourir : « C'est impossible ! On m'avait toujours dit que les personnages de dessin animé ne mouraient jamais ! ». Le thème même du film étant ici la fin de la préhistoire, il n'y a aucune raison pour ne pas représenter des personnages qui se détruisent.

*Curieusement, on voyait des personnages de dessin animé mourir dans un film abordant des thèmes assez semblables — ceux de l'histoire de l'homme : **La Planète Sauvage**, de Laloux et Topor.*

C'est vrai ; je n'avais pas fait le rapprochement. Et c'est amusant, d'ailleurs, car je connais très bien Topor, depuis des années, et je l'ai vu travailler sur son film tout au début. On dit toujours aujourd'hui que la nouvelle école du dessin animé de long métrage a commencé avec **Fritz le Chat**. C'est faux : Topor et Laloux avaient commencé leur film avant. Seulement, ils ont mis cinq ans à le faire... Cela dit, la comparaison entre leur film et le mien se limite au thème, car eux sont allés vers quelque chose de poétique, alors que moi, je me suis orienté vers la satire et le burlesque...

*L'émotion, toutefois, n'est pas absente du **Chaînon manquant**.*

Oui, ce côté « mélo », c'est ce que j'ai appris depuis **Tarzoon**.

Votre héros, Oh, est présenté comme le seul chaînon manquant « officiel » dans l'histoire de l'homme, mais il rencontre nombre de personnages qui sembleraient pouvoir revendiquer ce titre. Les Félines, par exemple, que vous avez définies comme des femmes « super-libérées » !

Elles sont super-libérées, mais elles ne sont pas humaines. Certes, beaucoup de mes animaux se comportent, sinon à la manière Walt Disney, du moins comme des êtres humains alors que les hommes se comportent comme des bêtes. Dans la version française, j'ai fait dire au Dragon, pour « Those people are nuts », « Ces hommes sont des monstres ». J'aime bien cette conclusion venant d'un monstre.

Que représentent ces espèces de gentleman britanniques rondouillards, qui possèdent déjà les secrets de l'agriculture, mais qui restent étrangement bornés sur bien des points ?

Ah ! Les Gros-Cons ! Ils sont parfaitement inutiles. Heureux et inutiles. Ils disent n'importe quoi. Ils sont toujours actifs, mais cette activité ne mène strictement à rien.

Ils rappelleraient un peu les Dalton.

Oui, ils sont la caricature de certains types de personnages de dessin animé. Peut-être même, si l'on va plus loin, la satire des Schtroumpfs. Ils sont infantiles. Fatalistes. Ils peuvent avoir un air vaguement humain, mais ils n'ont pas d'os, et font partie des monstres que l'histoire n'a jamais pu comptabiliser, puisqu'ils n'ont pas laissé d'ossements derrière eux. Ce sont les lapins de la préhistoire.

Vous n'expliquez pas précisément pour quelles raisons certaines espèces disparaissent, comme les Félines, pour reprendre cet exemple ?

Il reste quand même la Féline qui s'était associée au héros, — et comme elles se reproduisent dans les choux, il en reste peut-être encore. Elle rejette le héros parce qu'elle est demeurée animale, même s'il y a eu un vague comportement humain. Elle a appris qu'il ne faut pas se mêler aux hommes. A vrai dire, je n'analyse pas tellement mes personnages. L'analyse que j'ai pu faire portait sur la construction d'ensemble de la comédie. Certains personnages ont surgi sans prévenir : quand j'ai commencé à travailler sur le scénario, les Gros-Cons n'existaient pas ; Croak existait, mais n'était qu'un ptérodactyle sans fonction, alors que finalement il s'impose comme la vedette comique du film. C'est le personnage qui sait tout, oscillant de la distinction à la vulgarité. C'est Cyrano qui entre sur scène ; il est d'ailleurs très théâtral. Chaque fois qu'une scène se termine, il est totalement à côté de la plaque, mais il se rattrape dans la scène suivante, toujours, sans la moindre difficulté. Quand il dit : « Je vous l'avais bien dit ! », il n'avait en fait rien dit de tout cela ; il aurait même plutôt dit le contraire. C'est l'opportuniste. Bref, un personnage que j'adore, parce qu'il a vraiment tous les défauts de la terre. Il est laid, mais il est horriblement sympathique.

*Toute la part de parodie — très importante — qui existe dans votre film, avec des références explicites à **King Kong** ou à **2001 : l'odyssée de l'espace**, est-elle, elle aussi, apparue spontanément ?*

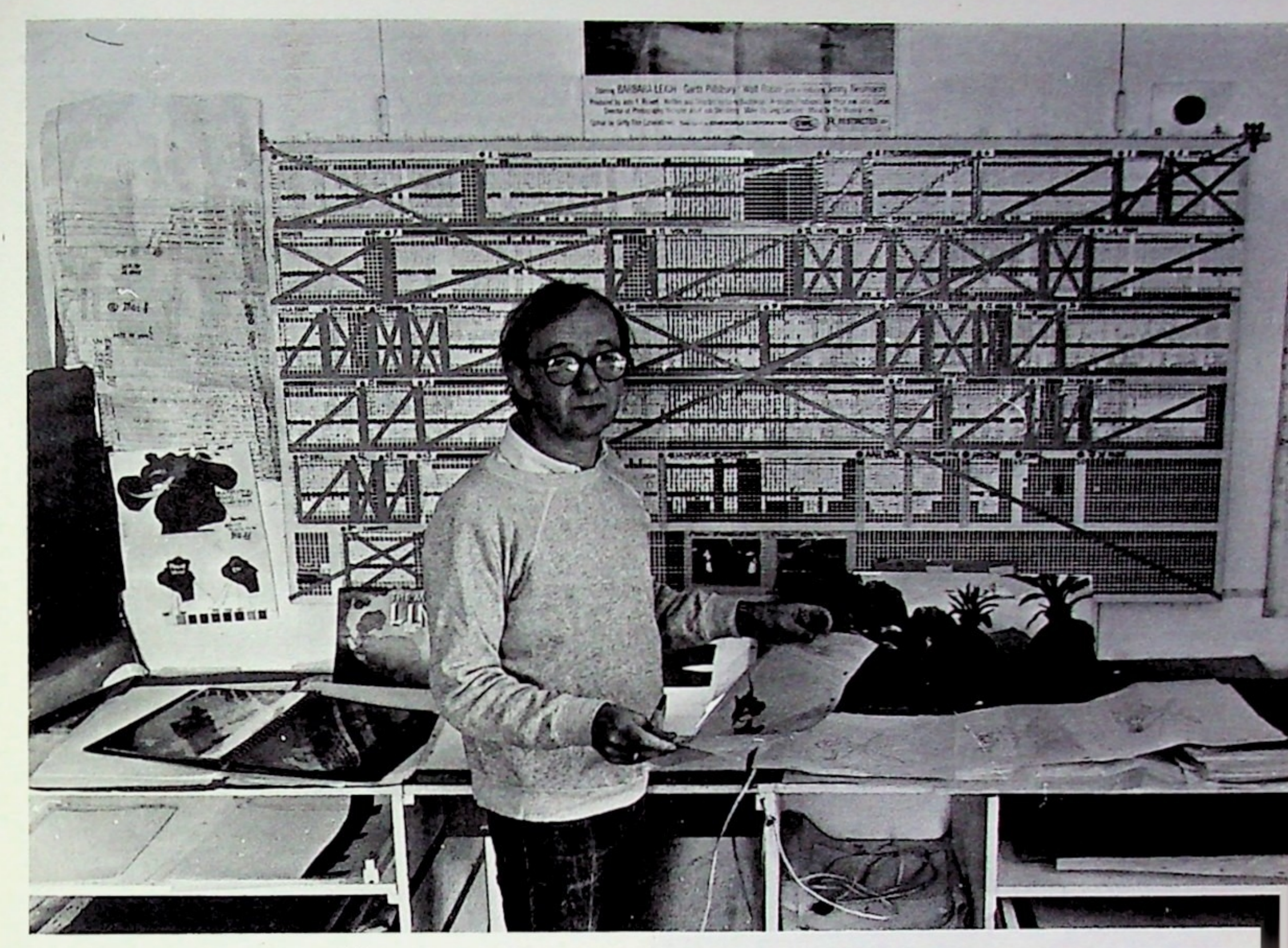
Les Américains appellent cela *media art*. Il y a des films qui s'inspirent de la littérature ; mes films s'inspirent de tout ce dans quoi je suis né, c'est-à-dire le cinéma américain, la bande dessinée européenne, puis américaine, la radio, la publicité, etc. J'ai digéré tout cela pendant des années, et je passe de l'un à l'autre sans la moindre difficulté. Je ne lis jamais. Je veux dire que je ne lis aucun livre. J'ai dû en commencer trois en deux ans pour n'en terminer aucun. En revanche, je peux prendre des magazines ou des journaux et les avaler sans aucun mal. Je fais partie de ces gens qui ont une culture superficielle. Je n'arrive pas non plus à écrire, à vrai dire. J'écris en *story-board*, pratiquement.

Qu'est-ce qui vous détermine au départ ?

Une idée. J'ai un synopsis en tête ; je sens confusément un sujet, et très vite j'ai un début et une fin. Pendant quinze ans j'ai fait du *cartoon*, travail qui consiste à avoir une idée toutes les semaines. Au cinéma, il s'agit, à partir d'une idée, d'en trouver mille, ce qui est totalement opposé. J'étais fatigué aussi du *cartoon* en tant qu'entreprise solitaire ; je voulais travailler avec des gens. J'essaie donc très vite visuellement — même en couleur — mon sujet de départ, pour voir si je peux l'approfondir. Je fais appel à mes décorateurs. Pour **Le chaînon manquant**, nous sommes arrivés rapidement à 8 images, lesquelles nous ont à leur tour permis de développer le texte. J'ai fait appel à des collaborateurs pour la rédaction du scénario : ils ordonnent ce que j'exprime, je dessine ce qu'éventuellement ils me proposent — une espèce d'interview continue, d'une certaine façon. Je travaille à tous les niveaux, mais je suis incapable de produire un dialogue moi-même. Ce que je peux faire, c'est transformer un dialogue qui existe. C'est d'ailleurs, d'une manière plus générale, toute ma méthode de travail : par tâtonnements, par développements.

Avant même de faire du *cartoon*, je voulais être sculpteur, ce qui finalement est très proche de ce que je fais actuellement, car la sculpture, comme le cinéma, dessine en trois dimensions. On peut contourner les personnages qui existent sur l'écran ; ils existent donc dans un espace. C'est donc en « dégrossissant », comme le fait le sculpteur avec son ciseau, que je crée mes personnages : des graffiti de rien du tout peu à peu s'ordonnent.

L'image de la sculpture qui apparaît dans votre film à la fin — dans le clin d'œil qui renvoie à l'Ile de Pâques — n'est pas aussi positive : la sculpture n'est là que pour



Le réalisateur Picha au travail.

marquer la fin, pour donner un vague reflet de ce qui aurait pu être.

C'est un *gimmick* ! Il y en a quelques-uns dans le film, comme par exemple la rencontre de Oh avec Adam et Eve...

... rencontre qui est d'ailleurs en contradiction avec l'idée de chaînon manquant. Y aurait-il plusieurs *chaînons parallèles ?*

Je comprends votre objection. Mais vraiment je ne pouvais pas m'empêcher de placer cette scène du Paradis perdu dans mon film. J'ai repris un symbole de ce qu'on nous a dit être l'origine de l'Homme, et comme j'ai trouvé une bonne idée là-dessus, j'ai tenu à la mettre : en fait, il n'y a pas de péché originel (c'est Oh et non Eve qui a croqué la pomme), mais cela n'empêche pas qu'Adam et Eve étaient là... comme les Gros-Cons.

Vous ne montrez pas clairement si Oh a une descendance ou pas.

Lui et la Féline restent vivants à la fin du film, et ils se sont de toute façon accouplés. Mais ce qui est important, c'est que Oh crée des descendants dans la mesure où il est à la recherche de son identité. Par opposition aux autres, Oh est celui qui se pose des questions. Dans cette préhistoire, aucun animal ne réfléchit. Même lorsqu'on se tue, tout se passe très bien. La préhistoire est une époque qui n'est guère envahie par les sentiments.

La peur n'est cependant pas absente de votre film — tout au moins celle que vous suscitez chez le spectateur que vous semblez vous amuser à manipuler avec les moyens du cinéma. Vous vous êtes défendu là-dessus déjà en déclarant que c'est en voyant la sorcière de Walt Disney que vous avez eu peur, mais ***Le chaînon manquant*** *n'est quand même pas un tranquillisant idéal.*

En tout cas mon film ne me fait pas peur à moi ! C'est l'univers dans lequel il se passe qui est effrayant. Certes, la drôlerie même du film, le rire peuvent être considérés comme une façon de déguiser la peur. Mais plus que la sorcière, c'est la mort de la biche qui dans **Bambi** est épouvantable. Je me souviens avoir été réellement éprouvé par cet épisode. Quant à l'aspect technique des choses, je répète que le dessin animé est pour moi simplement un moyen de faire du cinéma. Je fais du cinéma avec 100 % d'effets spéciaux ; je ne crois pas pouvoir mieux expliquer ce que je fais qu'en disant cela. Les films d'épouvante ou de science-fiction que l'on fait aujourd'hui ont 40 % de leurs scènes qui résident sur des effets spéciaux. Chez moi, *tout* est effets spéciaux, grâce à une technique qui est l'animation. D'ailleurs, je ne suis pas animateur du tout, et ne souhaite pas l'être ; c'est de cette façon que j'arrive à diriger mes animateurs, non pas pour le plaisir de réaliser des prouesses techniques, mais simplement afin d'aller dans le sens du spectacle que je veux. Peu de réalisateurs de dessins animés travaillent d'ailleurs comme moi. Je dépense un argent fou en tests : je n'ai pas une construction préétablie. J'ai un montage qui donne une certaine latitude, et je tourne des scènes comme je le ferais avec des personnages réels, c'est-à-dire que j'essaie la même chose avec plan rapproché, avec plan large, avec mouvement de caméra, sans mouvement de caméra, je guide l'animateur comme si c'était un comédien, je donne à chaque animateur des personnages qu'il peut exploiter, parce que je les choisis correspondant à sa personnalité. Se sucèdent un test 16 mm, puis en moyenne trois tests 35 mm par scène, plus deux fois la couleur.

Vous avez même, luxe assez rare pour un dessin animé, coupé beaucoup au montage.

Oui, comme je l'ai dit, de même qu'avec des personnages réels on filme une même scène sous plusieurs angles différents, de la même façon je filme mes scènes de différentes manières, ce qui donne beaucoup de possibilités au montage. Dois-je ajouter que cette démarche est considérée comme hérétique par tous les vieux routiers du long métrage animé, mais je sais que j'ai raison, car c'est ce qui donne la vie au film — et, encore une fois, je dis *film* et non *dessin animé* — et je traite tout en fonction de cela. Je fais de la multiplan, ce qui ne manque pas de soulever des difficultés considérables, puisque je n'ai pas la caméra mul-

tiplan que Disney avait. Je n'ai malheureusement pas non plus de virtuelle. Le plan de Croak volant dans le gouffre pendant que le jour se lève, c'est uniquement du papier, de même que le plan final révélant le globe terrestre. J'oublie, en voyant l'affiche de mon film, qu'il s'agit d'un dessin animé : elle dit simplement « Un *film* de Picha ».

*Vous tournez vos films en version anglaise et en version française. Cela leur apporte-t-il quelque chose de plus ? Plus généralement, vous semblez avoir un parti-pris d'internationalisme dans votre travail, puisque la réalisation du **Chaînon manquant** s'est déroulée à la fois en France, en Grande-Bretagne, et aux États-Unis.*

J'aime bien me déplacer, par tempérament. Et, à partir du moment où, dans mon travail, je choisis une cible qui coûte cher, je veux parvenir à un résultat qui soit universel, ou qui, au moins, dépasse les seules limites de la France. Je suis né à Bruxelles, et, en Belgique, nous n'avons pas vraiment de sens national ; depuis l'après-guerre nous avons été marqués par des influences venant de toutes parts — d'Allemagne, d'Angleterre, de Hollande, de France. Enfin, le cinéma étant un métier de saltimbanque, je trouve que c'est en voyageant qu'on le fait le mieux.

Les dialogues originaux de mes films sont en anglais. Je me sens aussi à l'aise, ou — ce qui revient au même — aussi mal à l'aise dans cette langue que dans ma langue maternelle, le flamand, qui est d'ailleurs une langue presque anglo-saxonne. Bien sûr, dans certains cas, les dialogues français, qui sont une *adaption,* perdent beaucoup par rapport aux dialogues originaux. Mais à l'inverse, dans la mesure où ils sont faits après (les voix anglaises étant enregistrées, elles, avant l'image), ils permettent de rattraper certaines choses qui n'ont pas répondues à la conception initiale.

***Tarzoon** avait eu un certain nombre d'ennuis aux États-Unis, au point qu'il avait été classé X pour sa première distribution, et qu'il a dû aussi perdre son nom et être rebaptisé **Shame** avant d'obtenir une distribution dans les circuits normaux.*

Je trouve que les procès qu'on nous a faits sont complètement stupides, et d'ailleurs contraires à toutes les lois de parodie. Nous ne les avons pas gagnés parce qu'il aurait fallu s'engager dans une procédure qui aurait duré trois-quatre ans, entraîné d'énormes frais judiciaires et également immobilisé le film pendant plusieurs années. C'est pourquoi il a fallu opter pour une transaction. Depuis sa sortie commerciale normale, le film marche assez bien, avec des variations selon les villes. Il rencontre le plus de succès à New York, où, curieusement, le public est en majorité noir. Ce n'est pas un énorme succès, mais, pour un film européen, c'est un succès.

Eprouvez-vous de la sympathie pour vos personnages ?

Oui, mais moins pour les hommes. J'adore dessiner les animaux. Je connais bien la ferme, et j'ai vécu avec les animaux. Il se peut que je me sente plus à l'aise lorsque je les dessine parce que je peux leur donner des caractères humains sans que cela me gêne. Peut-être précisément à cause de la distance qui les sépare de nous. Pour Oh, mon personnage humain central, je n'ai vraiment plus beaucoup de sympathie, car il m'a fait trop souffrir. Etant présent d'un bout à l'autre du film, il a nécessité plusieurs animateurs à lui seul, ce qui crée de très grosses difficultés lorsqu'il s'agit de garder une certaine unité.

Vous semblez présenter la fabrication d'un film comme une chose douloureuse. Etes-vous pressé de parvenir au résultat ?

Bien sûr, c'est pendant la fabrication du film qu'on *fait* le film. C'est là qu'intervient la création. Mais c'est épuisant. Et j'aimerais quand même ne pas passer trois ans sur mon prochain film — disons un an et demi-deux ans. Bref, il me faudrait de plus gros moyens. Pour **Le chaînon manquant**, je dormais sur les lieux mêmes où je travaillais ; j'aimais cela au début, mais ça a fini par me devenir réellement pénible.

*Vous avez dit que votre prochain film serait probablement construit à partir d'une idée musicale, mais la musique est loin d'avoir un rôle négligeable dans **Le chaînon manquant**.*

J'avais de très grandes difficultés à propos de la musique du film lorsque Roy Budd — qui s'est fait connaître initialement par sa musique pour **Soldat Bleu** — est venu voir le film, lequel était pratiquement déjà monté. Il en est tombé amoureux. Il a composé une partition en trois semaines, travaillant littéralement comme une bête, et a senti le film au-delà de toutes mes espérances. Lui aussi est parodique sans être parodique, touche à tous les styles. On dirait que l'animation s'est faite sur la musique, alors que c'est le contraire. Sa symphonie pour la cité des fourmis, il l'a faite à l'image près, après que tout fut déjà monté.

*Vous lui avez quand même donné des directives, ne serait-ce que pour les morceaux qui pastichent **Superman** ou **King Kong** ?*

Oui, bien sûr, mais c'est lui qui, spontanément, m'a bombardé de questions, pour savoir exactement ce que je souhaitais pour la séquence. C'est plutôt lui qui s'est donné des directives en m'interrogeant. Les chansons étaient déjà faites quand il est arrivé, mais il les a intégrées à sa partition. Elles créent une diversification, une respiration dans le film.

Etes-vous, globalement, satisfait de votre film ?

Oui, dans la mesure où, malgré toutes les difficultés que j'ai rencontrées, j'ai pratiquement réussi à faire exactement ce que je désirais. Je n'ai pas de regrets, sauf sur des questions de détail. Il est très difficile de juger son travail lorsqu'on arrive à la fin, après s'être installé pendant trois ans dans un processus que l'on ressentait comme éternel...

Propos recueillis par
FRÉDÉRIC ALBERT LÉVY



L'Empire contre-attaque

Une offensive spectaculaire

Avec **The Empire Strikes Back**, le Maître-Plan de George Lucas se dessine. Nul n'ignore désormais que **Star Wars** n'était qu'un chapitre dans une œuvre plus vaste, « **The Adventures of Luke Skywalker** ». Le film, d'emblée, précise cette notion en annonçant : **Star Wars**, 5[e] épisode : **The Empire Strikes Back**. Revenant ainsi à la tradition des vieux sérials (tel **Flash Gordon**, etc...) dont George Lucas n'a jamais fait un mystère qu'ils étaient la base même de l'inspiration de **Star Wars**, cet « Episode 5 » fait donc suite au précédent film (Episode 4) et prépare le suivant, dont le titre provisoire semble être **Revenge of the Jedi**.

Le projet de George Lucas est ainsi de réaliser 9 films au total, soit trois trilogies. La première, se déroulant vingt ans avant **Star Wars**, devrait décrire la chute de la République, les aventures du père de Luke Skywalker etc... Elle serait, selon Lucasfilm, celle sur laquelle George Lucas s'attellera dès qu'il aura fini la seconde trilogie, entamée avec **Star Wars**, poursuivie avec **The Empire**... et conclue avec **Revenge of the Jedi**.

La troisième et dernière trilogie, qui n'est probablement guère plus qu'une ébauche, se déroulerait vingt ans après la fin de **Revenge**...

Devant une telle ampleur de vision, on ne peut qu'être muet. Admiration, surprise, étonnement se disputent en nous : certes, **Star Wars** fut un gigantesque succès commercial et tout laisse à penser que **The Empire** le sera également. Mais sera-t-il possible à Lucas de maintenir son sujet, et surtout son public, pendant vingt ans ? L'avenir, seul, le dira.

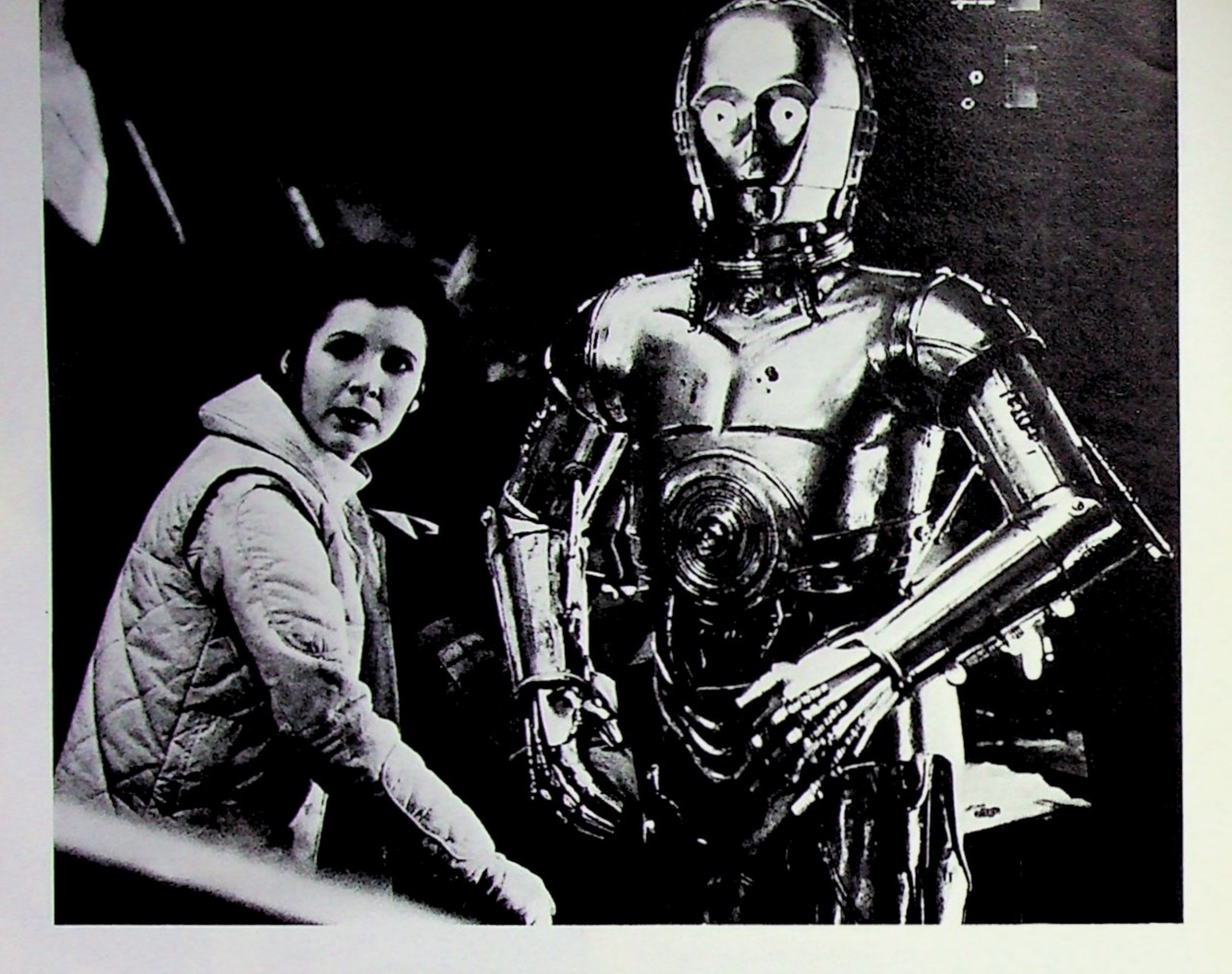
Le présent, lui, est la réalisation de **The Empire**... qui, à notre avis, bien que présentant des qualités évidentes et même un certain progrès par rapport au premier film, ne lui est cependant pas supérieur. D'aucuns avanceront même qu'il lui est inférieur.

Le nouveau scénario est riche en péripéties, humour, fidèle à l'esprit de **Star Wars** et, s'il emprunte, un peu à Tolkien, un peu à Flash Gordon, un peu à Buck Rogers, il demeure conforme à la grande vision de George Lucas. Brassant thèmes cosmiques et vieux mythes trouvant leurs racines dans nos légendes, il ne décevra pas les fans. Certains seront particulièrement satisfaits de découvrir de nombreux thèmes sous-jacents également présents dans le « Lord of the Rings » de Tolkien ou la Tetralogie de Richard Wagner, pour ne citer que deux épopées. Car épopée est bien le mot qui convient : dépassant le simple cadre de l'aventure spatiale, du « space-opera », plus encore que dans le premier film, le conflit entre le Bien et le Mal acquiert ici des dimensions universelles. C'est le propre des œuvres-maîtresses, telles celles citées ci-dessus, de s'élever au-delà de leur aspect fantastique pour devenir à proprement parler des *paraboles*. **The Empire Strikes Back**, de par le rigoureux contrôle imposé par la vision d'ensemble de Lucas, réalise ce dépassement comme aucun autre film de S-F ou de fantastique ne l'a fait avant lui. D'un strict point de vue cinématographique, cependant, **The Empire**... révèle plusieurs faiblesses.

La première est inhérente au scénario : alors que la narration du premier **Star Wars** était « linéaire », permettant ainsi à Lucas d'orchestrer une ascension graduelle vers un point d'orgue final, la technique narrative de **The Empire**... est, « en échiquier », l'intrigue séparant très vite Luke Skywalker et R2-D2 du reste de nos héros : Han Solo, Chewbacca, la Princesse Leia etc... Le réalisateur est donc obligé de nous conter deux histoires, passant d'un décor — la planète marécageuse de Dagobah où Luke apprend à contrôler la Force — à un autre — le « Millenium Falcon » poursuivi inlassablement par Darth Vader — d'une façon assez saccadée. Il est certain que le rythme en souffre et l'une des conséquences les plus directes de cette technique est que, malgré le suspense inhérent à la dernière moitié du film, le spectateur se perçoit plus comme un observateur que comme un participant. Irvin Kershner, réalisateur des **Eyes of Laura Mars**, sagement choisi par Lucas pour assumer la réalisation de **The Empire**... pendant que ce dernier se concentrait sur la supervisation des effets spéciaux, ne peut être tenu pour respon-



U.S.A.-1980 — *Production :* Chapter II Productions. *Prod. :* Gary Kurtz. *Réal. :* Irvin Kershner. *Prod. Ass. :* Robert Watts, James Bloom. *Scén. :* Leigh Brackett et Lawrence Kasdan, d'après une histoire de George Lucas. *Phot. :* Peter Suschitzky. *Dir. art. :* Leslie Dilley, Harry Lange, Alan Tomkins. *Mont. :* Paul Hirsch. *Mus. :* John Williams *Son :* Peter Sutton. *Déc. :* Michael Ford. *Maq. et conception de créatures :* Stuart Freeborn. *Cost. :* John Mollo. *Concepteur artistique* Ralph McQuarrie. *Cam. :* Kelvin Pike. *Effets spéciaux visuels :* Bri Johnson, Richard Edlund. *Effets spéciaux mécaniques :* Nick Alld *Phot. des effets spéciaux :* Dennis Muren. *Dir. art. des effets spéciaux* Joe Johnston. *Animation image par image :* Jon Berg, Phil Tippet *Artiste matte :* Harrisson Ellenshaw. *Création des modèles :* Lorne Peterson. *Animation et rotoscope :* Peter Kuran. *Int. :* Mark Hamill (Luke Skywalker), Harrison Ford (Han Solo), Carrie Fisher (Princesse Leia), David Prowse (Darth Vader), Anthony Daniels (C3PO), Peter Mayhew (Chewbacca), Kenny Baker (R2-D2), Frank Oz (Yoda), Billy Dee Williams (Lando Calrissian), Alec Guinness (Ben Kenobi). *Dist. en France :* 20th Century Fox. 124 mn. Rank Film Color. Deluxe. Dolby Stereo.



sable de ce style. Au contraire, le choix de Kershner a permis aux personnages de **Star Wars** d'acquérir une profondeur toute nouvelle qu'ils n'avaient certes pas dans le premier film. Harrison Ford (Han Solo) et Mark Hamill (Skywalker) sont indubitablement ceux qui profitent le plus de la direction de Kershner. Ford, en particulier, voit son personnage s'humaniser, perdre son aspect « bande dessinée » sans laisser de côté le charme qui était le sien dans **Star Wars**. Il est probable que nul n'ira voir **The Empire**... pour les prouesses de ses acteurs, mais il est néanmoins plaisant de constater que celles-ci se sont très notablement améliorées depuis le premier film. L'addition de Billy Dee Williams (Lando Calrissian) à l'équipe des « Star Warriors », probablement motivée par les critiques qui avaient reproché à Lucas l'absence de Noirs dans **Star Wars**, ajoute une touche nouvelle à la petite troupe. Mais le personnage qui, de très loin domine le film, est certainement celui de Yoda. Fidèle à la tradition du Space Opera (ou des Epopées Classiques), Yoda n'est pas un Humain : espèce de gnome galactique, croisement de Gandalf et de Gollum, Yoda est animé par la magie de Frank Oz, le créateur de la plus célèbre Star du Monde Porcin : Miss Piggy du **Muppet Show**. Qu'une « Muppet » arrive ainsi à détourner un film aussi bien construit que celui de Lucas est un témoignage du talent inimaginable de Frank Oz, Jim Hanson et des créateurs du **Muppet Show**.

Les effets spéciaux, par contre, se révèlent être relativement décevants. Certes, ils représentent encore ce qui se fait de mieux dans le genre mais on sent très visiblement qu'en l'absence de progrès significatifs, ils ne suivent qu'avec difficulté les choix faits par le scénario : l'ingéniosité de **Star Wars** était d'éviter les « mattes » trop apparents : un astronef sur fond cosmique — noir, parcellé d'étoiles — est plus réaliste que sur fond de paysage neigeux (blanc) ou ciel rougeâtre, où les lignes de contours bleutées se remarquent plus facilement et où l'absence de relief de l'image frappe d'avantage. Le premier film utilisait également un maximum de décors réels, astucieusement complémentés par des « mattes » : désert tunisien pour Tattoine, Jungles du Yucatan pour Yavin. Si les glaciers norvégiens nous donnent une convaincante planète de Glace, baptisée Hoth, il n'en va pas de même des « mattes » peints pour figurer la Cité dans les Nuages de Lando Calrissian (malgré l'immense talent de Harrison Ellenshaw, fils de Peter Ellenshaw) qui, pas une minute, n'arrivent à nous convaincre qu'ils sont plus que des peintures sur verre.

Une dernière « lacune » est l'utilisation du « stop motion animation » pour animer les tauntos, animals tenant du kangourou et du lama et servant de moyen de transport sur Hoth. Cette technique est l'une des plus difficile qui soit en raison de l'aspect saccadé qu'elle présente à l'écran. Bien qu'utilisée avec parcimonie dans **The Empire**..., elle représente probablement l'aspect le plus faible du film. Le script ambitieux de **The Empire**... s'est révélé en fait trop sophistiqué pour les prouesses actuelles des techniciens de Lucasfilm. Il faut s'empresser d'ajouter cependant que l'ensemble suscite encore l'admiration, et le naturel avec lequel les effets sont intégrés dans la trame du récit, sans s'attarder sur eux, est bien conforme à l'image d'un « futur normal », acceptable et accepté, de Lucas. Le sens du détail est omniprésent : astronefs « vieillis », robots « usagés » etc... La musique de John Williams sait savamment réutiliser les thèmes de **Star Wars** aux moments appropriés, sans toutefois monopoliser l'attention du spectateur.

The Empire Strikes Back aurait pu être plus court de quelques minutes. Cependant, son charme est immense. La fin, malheureusement, laisse l'un de nos héros entre les mains des vilains. Nous sommes donc condamnés à attendre trois ans avant de pouvoir savourer la prochaine tranche de l'Histoire Cosmique de George Lucas. Procédé commercial mais peu honnête : on eu souhaité que, comme c'était le cas pour le premier film, l'intrigue ait formé un tout, sans nous allécher avec une fin en « cliff-hanger ». D'un strict point de vue marketing, c'est très probablement une excellente idée. Mais pour le fan, quel supplice !

JEAN-MARC LOFFICIER

The Horror Show

La nostalgie des grands ancêtres

The Horror Show marque une date dans le cinéma fantastique, car ce film constitue la première anthologie du genre. En ce sens, il s'agit donc là d'un essai cinématographique émouvant pour les cinéphiles de la première heure redécouvrant avec nostalgie la magie de l'âge d'or des années 30, et passionnant pour le jeune public qui aura ainsi un aperçu des films réalisés à cette époque : En quelque sorte, l'équivalent d'un **Il était une fois Hollywood** consacré, cette fois, au cinéma d'épouvante. L'entreprise est donc louable au départ, mais faut-il vraiment s'en féliciter, après avoir vu le film, lorque l'on constate la négligence avec laquelle certaines de ses parties sont maltraitées ?

« Le rêve et le surnaturel ont toujours inquiété les gens, mais ce qui nous effraie le plus, c'est avant tout l'épouvante ». C'est par ces mots que débuteront les quelques interventions d'Anthony Perkins (n'arrivant décidément jamais à se défaire de **Psychose**) qui, loin de rythmer les différentes parties du film, l'alourdiront de lieux-communs. Le film semble suivre quatre étapes distinctes :

La première, et la plus courte, nous fait entrer dans le vif du sujet avec la fameuse tirade de Lugosi dans **Dracula** : « Ecoutez-les, les enfants de la nuit ; quelle triste musique ils jouent », suivie d'un déferlement de vampires, mutants, dégénérés, hommes-loups et autres créatures inhumaines. Le spectateur est alors agréablement agressé par un montage nerveux et habile : Se succèdent ainsi, dans un enchaînement diabolique à souhait, des mains, pattes et griffes sortant de terre ou des profondeurs de l'Océan (**La Creature**) ; des filles emmenées au loin par des gorilles géants, hommes-poissons et autres grands sentimentaux ; des monstres qui se lèvent (**Nosferatu** sortant de son cercueil), qui surgissent hors d'un lieu, etc...

C'est là la meilleure partie du film, et qui ne se situe — malheureusement — qu'à son tout début, une dizaine de minutes délicieuses pendant lesquelles le français cartésien entrevoit rapidement plus de cinq décennies de cinéma fantastique américain populaire, de ce cinéma qui nous était encore, au niveau du prestige, inconnu voici quelques années, alors qu'il envahit la vie courante de l'américain moyen dès son plus jeune âge. Ceci peut expliquer pourquoi il est difficile de critiquer l'aspect résolument américain de **Horror Show**.

La deuxième partie, sans doute la plus intéressante pour les cinéphiles, nous présente des extraits judicieusement choisis des classiques des années 30, alternant morceaux de bravoure et tirades demeurées dans la postérité.

Les personnages les plus prestigieux reviennent se faire applaudir : La créature de Frankenstein et le comte Dracula, illustrés par des extraits de la quasi-totalité des films de l'Universal consacrés à ces deux mythes entre les années 30 et 40, mais aussi la Momie ou le loup-garou. Boris Karloff et Bela Lugosi se taillent la part du lion, avec de larges extraits de leurs créations les plus étonnante, soit dans leurs films respectifs, soit s'affrontant avec sadisme dans des œuvres comme **The Raven** ou **The Black Cat**. Lon Chaney est à l'honneur, lui aussi, et il est passionnant de l'admirer lors des répétitions du tournage du **Hunchback of Notre-Dame**, ou de le voir hurler de désespoir alors qu'apparaît son visage défiguré à la fin du **Phantom of the Opera**. Des extraits d'autres films rares apparaissent sur l'écran : le **Dr Jeckyll and Mr Hyde** avec John Barrymore, la composition de Henry Hull pour **Werewolf of London** (une transformation en homme-loup plus violente, mais techniquement moins réussie que le travail de John P. Fulton pour **The Wolfman**).

Un sentiment grisant naît à la vision de toutes ces scènes, comme si, enfant, on se trouvait soudain immobilisé devant une vitrine exposant la galerie des maquettes Aurora. Ce n'est plus, alors, **Horror Show** que l'on admire, mais l'univers de ces chef-d'œuvres, lyriques et émouvants pour James Whale, cruels et morbides pour Tod Browning, que recréaient jadis ces génies aujourd'hui disparus. (Erle C. Kenton et Robert Florey étant les derniers en date, on remarquera le choix des scènes les plus significatives de **L'Ile du Dr Moreau** et **Murders in Rue Morgue**). Tout cela est quelque peu ponctué par la présence de rares films récents : **La Malédiction** (le magistral empalement de Patrick Troughton), **The Car** et surtout **les Maîtresses de Dracula** où, en quelques minutes se détachent l'anticléricalisme discret et l'homosexualité latente d'une des œuvres les plus accomplies de Fisher.

Les humanimaux de **Moreau** préparent la transition vers la troisième étape du film : La Science, encore et toujours responsable des pires calamités (refrain connu et dont on commence à se lasser). Les monstres nés de l'atome en profitent pour se bousculer sur l'écran : les fourmis géantes de **Them !**, le monstre préhistorique de **Beast from 20 000 Fathoms**, la **Tarentula**, etc... Ils sont suivis des réflexions non moins monstrueuses du cinéma hollywoodien des fifties sur le « danger qui vient de l'espace » avec ces films beaux, mais effrayants de par l'idéologie véhiculée, que sont **La Guerre des Mondes** et **La Chose d'un Autre Monde**. Apparaît alors comme salutaire l'extrait du magnifique **Jour où la Terre s'arrêta** avec l'avertissement final de Michael Rennie devant les chefs-d'État du monde entier réunis pour assister au départ de la soucoupe volante, départ salué par la splendide partition de Bernard Herrmann.

C'est également ce dernier qui est responsable des coups de couteaux/violons de **Psychose**. Dans cette partie finale, on veut nous démontrer que « l'horreur, ce n'est plus le monstre créé par le savant fou, mais le type à côté de chez vous » : en termes clairs, le psychopathe, donc. Et quel autre film que **Psychose** aurait pu illustrer à la perfection ce thème désormais classique — et encore d'actualité (cf. **Terreur sur la ligne**, **Tourist Trap**, **Maniac**), qui appartient à ce dérivé du cinéma d'épouvante, le « shocker ».

C'est à ce moment-là que le spectateur de **Horror Show** commence à se sentir floué : C'est déjà bien assez de subir des extraits de copies en état douteux (ceux de **Frankenstein** étaient ainsi tous teintés d'un jaune morbide du pire effet) ou le commentaire idiot de Perkins, encore faut-il que le film suive une trajectoire bien définie. Or, si celle-ci semblait respectée dans les 3[e] et 4[e] parties (de l'âge d'or des années 30 aux créatures post-atomiques des années 50, en passant par la galerie des monstres de l'Universal des années 40), le film semble à présent déboucher sur la gratuité totale. Après un léger parcours, donc, des œuvres illustrant la terreur face à l'animal domestique devenu fou et assassin (les chats de **Eye of The Cat**, les rats de **Willard**, etc...), **Horror Show** oublie joyeusement les années 60 et la Hammer Film, les œuvres de Corman, celles de Bava et Freda en Italie, pour se confiner, dans sa dernière demie-heure, à un va-et-vient de nombreux extraits des **Oiseaux** de Hitchcock et de **Jaws** de Spielberg.

Après les trois temps forts de **Psychose** (les deux meurtres et la découverte du squelette), on aura droit à au moins quatre extraits de chacun de ces deux films, l'un et l'autre en alternance, avant que **Horror Show** ne se termine sur une dernière considération de Perkins. On veut bien croire que **Jaws** représente d'une certaine manière le premier « shocker » à succès, mais c'est bien peu pour illustrer les œuvres de Romero. Argento, Tobe Hooper, etc...

Il est certain que **Horror Show**, ne voulait qu'illustrer les plus grands films d'épouvante, ce qui exclut la présence de tout un cinéma de tradition poético-fantastique, de merveilleux, de SF (hormis quelques « grosses bêtes »). Mais pourquoi tant d'oublis, qui ne se justifient pas, si l'on repense au gaspillage de la dernière demie-heure. L'explication se trouve peut-être dans le fait que **Horror Show** étant une œuvre de l'Universal, il était financièrement intéressant de présenter nombre d'extraits de films de cette compagnie plutôt que de payer des droits pour des œuvres telles **The Texas Chain-Saw Massacre** , **Suspiria** ou **Carrie**.

Outre donc le mauvais état des copies présentées, les oublis trop abondants, et les commentaires agaçants, le film de Richard Schickel (il l'a produit, écrit et réalisé) ne suit aucune évolution, semble partir de rien pour arriver à pas grand-chose. Jamais le spectateur ne se sent porté par les images, *conduit* par le film. Si le début du film semble intéressant, les enchaînements des extraits deviennent par la suite de plus en plus faciles et gratuits, la fin, ridicule et ballourde, ne prenant son sens qu'en tant qu'hommage involontaire à Hitchcock.

ROBERT SCHLOCKOFF

USA-1979 — *Production :* Universal/Heyday Productions. *Prod. :* Volney Howard, Richard Schickel. *Réal. et Scén. :* Richard Shickel. *Phot. :* Frank Thackery. *Dir. art. :* Raymond A. Brandt. *Mont. :* Robert Kagey, Doug Robertson. *Mont. de la musique :* Fred Prior. *Son :* Tom Piper. *Effets sonores :* Jeff Gall. *Déc. :* Lowell Chambers. *Int. :* Anthony Perkins (narrateur) 90 mn.

La nuit de la mort

La Jeune Première et les Vieux Derniers

Une nouvelle tentative du cinéma fantastique français.





Le thème de **La nuit de la mort** est celui de **Traitement de choc** d'Alain Jessua, de **Countess Dracula** de Peter Sasdy, ou encore de **Fascination** de Jean Rollin. Mais cela n'a pas la moindre importance. Dans un scénario qui pourtant ne se fait pas faute de brouiller les pistes, en se payant le luxe pervers, au moins en deux endroits, et dès la première scène, d'égarer le spectateur en le mettant sur la *bonne* voie, il est clair dès le premier tiers que les pensionnaires de cette maison où arrive l'héroïne tuent et mangent une infirmière tous les deux mois pour garder leur jeunesse. La scène en question est d'ailleurs contestable par son aspect grandguignolesque, qui n'est pas sans rappeler certains excès de **Zombie** ou même de **Zombi 2** : le réalisateur pense qu'elle était nécessaire. On peut estimer le contraire, dans la mesure même où tout le reste du film s'interdit de telles facilités.

Car c'est vrai, ce qui frappe d'emblée dans **La nuit de la mort**, c'est l'honnêteté et le sérieux de l'entreprise, à tout point de vue. On pouvait se demander, en voyant au générique des noms qui apparaissaient pour la première fois dans un film fantastique, s'il n'y avait pas là simplement le désir de trouver un filon commode. Il n'en est rien. La photographie de Marcel Combes laisse loin derrière elle celle de bon nombre de films français « sérieux ». Jamais les acteurs, qui pourtant n'interprètent pas ici des personnages correspondant à leur « emploi » habituel, ne cherchent à parodier leurs rôles, même dans les scènes où ils doivent représenter la démence véritable, ou dans celles où ils doivent dévorer de la chair fraîche. Qualité aussi du scénario de Delpard et de Joffo, lesquels sont assez habiles pour construire une progression dramatique tout en révélant l'essentiel, comme on l'a dit, dès le début.

Trop grande habileté peut-être ? Il est vrai que le scénario est si bien agencé qu'on ne peut ignorer son aspect théâtral (qui nous rappelle d'ailleurs que Delpard a écrit des pièces de théâtre avant d'écrire des scénarios) : que ce soit dans la préparation méticuleuse des retournements, ou encore dans ce plan d'ensemble de la maison qui revient tout au long du film comme pour marquer la fin de chaque « acte », ou enfin dans l'utilisation volontairement abusive de la musique qui nous entraîne du côté de l'Opéra — les pensionnaires sortent un à un de leur chambre pour aller célébrer leur sanguinaire banquet comme apparaissent les chanteurs dans l'ouverture du **Don Giovanni** de Losey. En fait, la conviction même des acteurs contribue à créer cette impression théâtrale : par certains aspects, **La nuit de la mort** rappelle **La fin du jour** de Duvivier (il y a d'ailleurs une parenté, au moins de rythme, entre les deux titres). Disons-le : il y a dans **La nuit de la mort** un petit côté suranné.

Mais n'est-ce pas là, finalement, l'essentiel même du film — une espèce d'hommage ultime, et ambigu, à la vieillesse ? L'intérêt du scénario n'est pas dans ses retournements de détail ; il est dans le fait que, pour la première fois, ces personnages qui vampirisent ou mangent d'autres personnages sont *déjà vieux* de toute façon. Comme si, quels que soient leurs efforts, leur astuce pour ne pas vieillir ne restait qu'une astuce dont la vanité est constamment présente. On se souvient du dénouement de **La déesse de feu** où Ursula Andress retrouvait dans les flammes son âge réel : la scène n'était pas très convaincante, en raison même de l'énorme contraste entre les deux états. Il est autrement saisissant de voir vieillir, dans **La nuit de la mort**, à la fin, des gens qui sont en fait déjà des vieillards. Oui, leur moyen n'est qu'un « truc », car il ne leur permet pas de continuer à vivre, mais simplement de revivre ce qu'ils ont déjà vécu : beaucoup radotent, de même que, dans **La fin du jour**, les lettres d'admiratrices que recevait Jouvet avaient été rédigées par lui-même, et si l'on proteste beaucoup dans cet hospice, si l'on agite même le spectre de la Révolution, c'est quand même Le Figaro qu'on lit tous les jours.

En fait, beaucoup plus qu'un film sur les vieux, le film de Raphaël Delpard est un film sur le vieillissement et sur la mort, et donc un film terriblement ironique puisqu'il s'adresse à tout le monde. La jeune héroïne de **La nuit de la mort** nous montrera d'ailleurs qu'il ne suffit pas d'échapper à la Nuit. Il peut y avoir encore plus fatal qu'elle : l'Aube.

FRÉDÉRIC-ALBERT LÉVY

France-1980 — *Prod. :* Claude Pierson, Raphael Delpard, Marcel Combes. *Réal. :* Raphaël Delpard. *Ph. :* Marcel Combes. *Mont. :* Huguette Pierson, Dominique Mazard. *Mus. :* Laurent Petitgirard. *Int. :* Isabelle Goguey (Martine), Charlotte de Turkheim (Nicole), Betty Beckers (Hélène), Michel Flavius (Flavien), Ernest Menzer (Armand). 90 mn. Eastmancolor.

Saturn 3

L'héritage d'Alien

Saturn 3 est l'une des nombreuses conquêtes spatiales de l'homme dans un avenir lointain. Dans ses profondeurs se niche Titan, station de recherche souterraine, occupée par un savant, Adam (Kirk Douglas) et, comme selon la vieille loi de son très antique homonyme la solitude à deux est chose plus confortable, sa jeune assistante Alex (Farrah Fawcett) dont les manipulations, on s'en doute, pour savantes qu'elles soient, n'ont rien de toujours très scientifiques. Bref, Saturn 3, c'est également leur petit nid d'amour : c'est tellement plus charmant ainsi !

Qui est réellement ce trouble-fête de Capitaine James (Harvey Keitel) qui semble si empressé de débarquer sur Saturn 3 qu'il ne recule pas devant le meurtre pour prendre la place d'un cosmonaute afin de s'y rendre ? Autant dire tout de suite : vous ne le saurez jamais.

Toujours est-il que, comme si un gêneur ne suffisait pas, il débarque avec tout un attirail plein des pièces détachées d'un super-robot, Hector — après Adam, nous nageons en pleine mythologie ! — soi-disant connu pour aider et même remplacer Adam qui ne se fait plus tout jeune. Mais, d'assistant, Hector deviendra vite engin de mort. Par-delà les rivalités qui opposent Adam et James, aussi bien pour la possession de Titan que pour celle d'Alex, l'alliance sera rapidement nécessaire.

Tout cela, on le voit, ne baigne pas dans l'originalité : l'univers clos d'une station orbitale dans laquelle les humains, non content de s'opposer, sont aux prises avec une monstruosité sanguinaire ou un robot — les deux ici ne faisant qu'un — cela rappelle bien des choses... Mais la relative banalité du sujet n'empêche pas forcément l'efficacité d'un film. Malheureusement, ce n'est pas tellement le cas ici. Sans être un mauvais film, force nous est d'avouer que **Saturn 3** ne nous conduit pas au septième ciel de la science-fiction cinématographique. Les décors soignés, les effets spéciaux très réussis, les efforts — parfois aussi désespérés que leur situation — que font Kirk Douglas et Harvey Keitel pour paraître convaincants, la plastique de Farrah Fawcett qui, à défaut d'un jeu dépassant les limites d'une longue et transparente figuration, ne manque pas de charme, rien n'y fait : c'est terne et cela n'accroche pas vraiment. Si suspense il y a, c'est grâce à des ficelles et à des situations éculées, servies trop souvent par des prises de vue dont, quelle que soit leur qualité, un film comme **Alien** nous avait déjà donné un aperçu bien plus saisissant.

De toute évidence, Stanley Donen n'était pas très à son aise dans tout cela. Il a fait tout ce qu'il pouvait, mais il manquait l'essentiel : la foi, et l'ensemble s'en ressent. Le film paraît constamment frôler son but et les quelques incursions dans l'horreur qui le jalonnent sont elles-mêmes timides. On a le sentiment que le réalisateur, face à son sujet, s'est sans cesse senti comme l'enfant qui, voulant caresser un animal, retire chaque fois sa main à la dernière minute : c'est dommage ; pour l'animal, et surtout pour celui qui tend la main, en l'occurence le spectateur, à la suite du metteur en scène, dont la verve habituelle semble avoir mal supporté tant l'apesanteur que les espaces intersidéraux. Un des grands responsables de ce demi-échec semble bien être le scénario. Comble de maladresse, vous n'aurez jamais d'explication du mystère fondamental : que diable le Capitaine Adams allait-il faire sur Saturn 3 ! Une heure et demie de devinette, en compagnie de Farrah Fawcett, sans même pouvoir donner sa langue au chat, c'est bien dommage !

BERTRAND BORIE

Les principaux protagonistes du film de Stanley Donen vus par Setbon.

G.-B.-1980 — *Production :* I.T.C. *Prod. Réal. :* Stanley Donen. *Prod. Ex. :* Martin Starger. *Scén. :* Martin Amis, d'après une histoire de John Barry. *Ph. :* Billy Williams. *Dir. art. :* Norman Dorme. *Mont. :* Richard Marden. *Déc. :* Stuart Craig. *Cpst. :* Anthony Mendleson. *Effets spéciaux :* Colin Chilvers. *Int. :* Kirk Douglas (Adam), Farrah Fawcett (Alex), Harvey Keitel (Benson/James), Douglas Lambert (Le vrai capitaine James), Ed Bishop (Harding), Christopher Munckle (2e membre de l'équipage). *Dist. en France :* U.G.C. 88 mn. Technicolor.



FILMS SORTIS A PARIS DU 1er AVRIL AU 15 JUIN

LA BALLADE DE LA FÉCONDUCTRICE,
de **Laurent Boutonnat** (France, 1979), avec **Orit Mizrahi, Gilles Mate, Dominique Boutonnat** (21-5).

Réalisé par un adolescent de dix-sept ans, **La ballade de la féconductrice** était attendu comme un essai lyrique sur le désir et la mort, dont nous aurions volontiers pardonné les erreurs techniques, si le propos s'était avéré audacieux et dynamique. Refusant de mettre à profit sa complète indépendance, Laurent Boutonnat s'est complu à faire du fantastique le cul-de-sac de ses fantasmes viscéraux, quêtant la laideur dans la volonté fort attristante de choquer et par-dessus tout, de dégoûter.
La femme, qu'elle soit jeune, mère ou amoureuse, sert ici de cible aux calomnies les plus grossières parmi lesquelles la reconstitution malhabile d'une scène de zoophilie dont il vaut mieux rire que pleurer, sans toutefois perdre de l'esprit que l'auteur de ce navet a grand besoin de réussir au plus vite une puberté visiblement difficile. (C.G.)

LE CHAT ET LE CANARI (THE CAT AND THE CANARY),
de **Radley Metzger** (U.S.A.-1976), avec **Honor Blackman, Michael Callan, Edward Fox, Olivia Hussey** (28-5).
Interrogé sur **Dial M. for Murder**, Hitchcock déplorait que la plupart des cinéastes portant à l'écran une pièce de théâtre se contentent généralement d'ajouter quelques plans d'extérieurs au lieu de concentrer toute l'action dans un décor unique. Troisième version cinématographique de l'œuvre de John Willard après **La volonté du mort** de Paul Leni en 1927 et **Le mystère de la maison Norman**, d'Elliott Nugent en 1939, le film de Radley Metzger n'échappe pas à la règle. Exploitant le thème anglo-saxon des manoirs aux issues secrètes, il développe une intrigue criminelle très ennuyeuse qui ne progresse que par une accumulation de dialogues, un peu à la manière des adaptations cinématographiques de l'œuvre d'Agatha Christie. La réalisation se réduit à une photographie appliquée qui multiplie les angles insolites. On peut cependant retenir de ce film l'interprétation de comédiens en majorité britanniques : Wendy Hiller, Edward Fox, Peter McEnery mais surtout Wilfrid Hyde-White, qui dans le rôle du châtelain devant désigner son héritier fait une savoureuse composition. Il faut surtout admirer ce remarquable comédien dans la scène du dîner où il s'adresse aux membres de sa famille grâce à un film tourné avant sa mort et où il se plaît à les terroriser par une série d'allusions et de sous-entendus sur leur vie privée. C'est le meilleur moment de ce film par ailleurs fort décevant. (P.R.)

LE CHAÎNON MANQUANT (21-5)
Voir critique et entretien avec le réalisateur dans ce numéro.

HORROR SHOW (25-6)
Voir critique dans ce numéro.



INFERNO (16-4)
Voir critique dans notre précédent numéro.

LE JOUR DE LA FIN DU MONDE (WHEN TIME RAN OUT),
de **James Goldstone** (U.S.A.-1979), avec **Jacqueline Bisset, Paul Newman, William Holden, Barbara Carrera, Burgess Meredith** (23-4).
Dans la carrière d'Irvin Allen, **Le dernier secret du Poséidon** représentait déjà par rapport au médiocre **Swarm** une baisse de qualité épouvantable. Mais avec **When Time Ran Out**, il est douteux que le film-catastrophe se relève d'un coup de grâce infligé, ô ironie, par celui qui lui avait donné deux incontestables réussites : **L'aventure du Poséidon** et **La tour infernale**.
Tandis qu'une boursouflure de carton-pâte, volcan inacceptable, crachote péniblement quelques ronds de fumée, des acteurs que l'on a peine à reconnaître parlent beaucoup, s'aiment moyennement, et agissent rarement dans les décors anodins imaginés pourtant par le talentueux Eugène Lourié.
Les vapeurs sulfureuses n'ont assurément pas la compétence requise pour mettre en valeur les charmes de Jacqueline Bisset que l'humidité des **Grands fonds** avait fait crever l'écran. A ses côtés, William Holden guette désespérément la bombe volcanique qui réduira en cendres son personnage, le délivrant d'un fardeau de stéréotype, et Paul Newman fait abondamment usage de son regard délavé dans des images qui ne le sont pas moins. (C.G.)

▲
KISS CONTRE LES FANTÔMES (KISS, ATTACK OF THE PHANTOMS),
de **Gordon Hessler** (U.S.A.-1978), avec **Gene Simmons, Paul Stanley, Peter Criss, Ace Frehley, Anthony Zerbe, Deborah Ryan, Carmine Caridi** (9-4).
L'univers dément du groupe Kiss, leur maquillage outrancier et leur show pour le moins spectaculaire largement inspiré par le cinéma fantastique (éclairages et fumigènes agressifs ou inquiétants, jeu de scène provocateur avec, entre autres, jet de liquide verdâtre sur les premiers rangs des spectateurs !) pouvait laisser croire que l'intrusion de ce célèbre groupe de hard-rock américain dans le domaine cinématographique produirait une œuvre délirante et drôle.
On doit malheureusement constater que ce n'est pas le cas et en imputer la faute à un scénario très faible accumulant clichés et poncifs. Gordon Hessler (auteur de **Lâchez les monstres**) aurait habilement pu tirer profit du décor inhabituel d'un parc d'attractions. Il s'est contenté de filmer banalement une intrigue baclée et confuse. L'unique scène réussie est celle de l'attaque des automates dans la chambre des horreurs où Dracula s'unit à Frankenstein pour neutraliser les impudents membres du groupe Kiss. Cette rencontre fortuite entre la musique rock et le cinéma fantastique est donc très décevante. Ces deux mondes ne sont pourtant pas fondamentalement antithétiques : un chef-d'œuvre comme **Phantom of the Paradise** nous l'a déjà auparavant amplement démontré... (P.R.)

FILMS SORTIS A PARIS DU 1er AVRIL AU 15 JUIN

LE MOTEL ROUGE (FLEISCH),
de **Rainer Erler** (Allemagne-1979), avec **Jutta Speidel, Herbert Herrmann, Charlotte Kerr** (21-5).
Depuis l'école expressionniste et quelques exceptions notables comme Werner Herzog, la production allemande dans le domaine du fantastique nous est pratiquement inconnue. Ce n'est pas **Le motel rouge** qui nous le fera regretter. Réalisé aux Etats-Unis, le film de Rainer Erler traite des trafics d'organes, sujet déjà illustré au cinéma par Michael Crichton. Mais Rainer Erler n'a pas le dixième du talent de l'auteur de **Coma** et l'on peut se demander par quel miracle son film a pu obtenir le grand prix de la mise en scène au festival de Monte-Carlo, car il a recours à tous les clichés à la mode d'un certain cinéma : photographie contrastée, zooms arrière, dialogues anticipant sur l'image. Le cinéma allemand par ailleurs si dynamique n'a vraiment rien à gagner à vouloir reprendre à son compte les recettes du thriller américain teinté d'épouvante. (J.-P. P.)

MONTY PYTHON, LA VIE DE BRIAN (LIFE OF BRIAN),
de **Terry Jones** (G.-B.-1978), avec **Terry Jones, Graham Chapman, Michael Palin, John Cleese, Eric Idle, Terry Gilliam** (9-4).
Conservant à son actif un départ fulgurant, la carrière cinématographique du groupe humoriste Monty Python semble chercher avec cette **Vie de Brian** la sécurité la moins honorable dans la médiocrité la plus endurcie. Médiocrité dans la satire, et non dans la qualité d'une mise en scène ici très spectaculaire et d'une classe visuelle absolument irréprochable.
Il est en ce sens regrettable qu'un tel travail de reconstitution, approché avec le décevant **Jabberwocky**, ne s'appuie que sur vague idée de départ. Les Monty Python de l'époque « Sacré Grâal » auraient sans doute déchaîné une verve illimitée sur cette farce du Nouveau Testament. Plus soucieux à présent d'améliorer leur standing de cinéastes, les membres de la troupe britannique oublient de frapper dur et vite au flanc du mythe chrétien. Seuls comptent désormais un esthétisme grandiose et un goût du trucage qui nous vaut, avant le final quelque peu loufoque et cruel, une intrusion inattendue de la « science-fiction de papa », celle des « Bug-Eyed-Monsters » et des Ovnis en rodage. (C.G.)

MORSURES (NIGHTWING), (4-6),
Voir critique dans notre précédent numéro.

PSYCHOSE PHASE 3 (THE LEGACY) (2-4)
Voir critique dans notre numéro 9.

SATURN 3 (4-5)
Voir critique dans ce numéro.

SHERLOCK HOLMES ATTAQUE L'ORIENT-EXPRESS (THE SEVEN PER CENT SOLUTION) (16-4)
Voir critique dans ce numéro.

TABLEAU DE COTATION

Côté par : Alain Schlockoff, Christophe Gans, Gilles Polinien, Jean-Claude Romer, Robert Schlockoff.
Cotation : **0** : nul **1** : médiocre **2** : intéressant **3** : bon **4** : excellent

TITRE (RÉALISATEUR)	**AS**	**CG**	**GP**	**JCR**	**RS**
Le chat et le canari (Radley Metzger)		0	1	3	
Le chaînon manquant (Picha)	3	3	2	3	3
L'empire contre-attaque (Irvin Kershner)	2	4		1	4
Horror Show (film de montage)	2	2			2
Le jour de la fin du monde (J. Goldstone)		0		1	
Le motel rouge (Rainer Erler)		2	2		1
Monty Python, la vie de Brian (T. Jones)		0	2	1	2
Morsures (Arthur Hiller)		1	2	1	2
Saturn 3 (Stanley Donen)	2	2	2	1	3
Sherlock Holmes attaque l'Orient-Express (H. Ross)	3	4	2	3	3
Tourist Trap (David Schmoeller)	2	1	3	3	2
Vive les fantômes (Oldrich Lipsky)		0		1	



TOURIST TRAP (30-4)
Voir critique dans notre numéro 9.

TERREUR SUR LA LIGNE (WHEN A STRANGER CALLS) (16-4)
Voir critique dans notre précédent numéro.

VIVE LES FANTÔMES (ATZIJI DUCHOVÉ),
d'**Oldrich Lipsky** (Tchécoslovaquie-1976), avec **Jiri Sovak, Dana Vavrova, Jin Prochazka** (2-4).
Sorti dans une petite salle indépendante l'espace des vacances de Pâques, **Vive les fantômes !** n'égale en rien le célèbre **Adèle n'a pas encore dîné** du même Oldrich Lipsky. Nous savions que ce cinéaste tchèque s'était fait une spécialité des comédies féeriques, mais il faut bien reconnaître que ce petit film nous donne à réfléchir sur son talent réel. Cependant, les scènes de trucage nous abandonnent sur l'idée que **Vive les fantômes !** est sans aucun doute une erreur de parcours dans sa carrière.
L'apparition des lutins, serviteurs d'un vieux spectre de chevalier radoteur, est un morceau d'anthologie du trucage, bien que l'on ne puisse en aucune manière préciser où finit la réalité de la prise de vue, et où commence la fiction d'une technique spéciale.
Il est désormais indiscutable que les studios tchèques recèlent de géniaux maîtres en la matière, que les préférences de la distribution internationale et le régime d'au-delà du rideau de fer nous empêchent toujours d'apprécier régulièrement et pleinement. (C.G.).

Ces notes ont été rédigées par Christophe Gans, Jean-Pierre Piton et Philippe Ross.



ALFRED HITCHCOCK

Un géant du cinéma disparaît...

Il est difficile d'évoquer Alfred Hitchcock sans répéter ce qui a été dit cent fois, car à l'opposé de la plupart de ses confrères, ce réaisateur a fait l'objet d'études, de livres et d'innombrables articles, chacun de ses films ayant été largement disséqué, commenté et le plus souvent encensé par l'ensemble de la critique. En outre, ce qui est plus rare, le public a toujours été d'accord pour applaudir les œuvres de celui qui mérita bien le surnom de « maître du suspense », cette similitude d'opinion critique-public ne se rencontrant pas aussi souvent qu'on pourrait le croire. Alfred Hitchcock fut un auteur de films comme il y en a peu, il n'avait pas son pareil pour mettre en valeur un détail apparemment secondaire mais en réalité d'intérêt majeur pour l'intensité dramatique d'une séquence ; avec lui, le moindre objet, un verre, une clef, un briquet, devenaient de redoutables « voleurs de scènes » pour les vedettes les plus talentueuses. Et pourtant, quelle collection de stars hollywoodiennes a défilé devant ses caméras, les plus prestigieuses, les plus aimées du public, de Gary Grant à Grace Kelly, de James Stewart à Ingrid Bergman, de Joseph Cotten à Janet Leigh, de Paul Newman à Doris Day et de Henry Fonda à John Fontaine !! Non moins impressionnante est sa « troupe » britannique avec notamment Robert Donat, Leslie Banks, Laurence Olivier, James Mason, Michael Redgrave et Charles Laughton. Enfin, n'ayons garde d'oublier Sean Connery, Gregory Peck et ses deux monstres sacrés d'envergure internationale : Marlène Dietrich et Peter Lorre.

Tous ont donné le meilleur d'eux-mêmes sous la férule du grand Hitch, tous lui doivent un peu (certains beaucoup) de leur renommée, ayant appris encore mieux leur métier en écoutant et en suivant ses conseils. Car, plus qu'un auteur, Hitchcock fut avant tout un remarquable directeur d'acteurs, réussissant même des miracles avec des personnages aussi limités que Robert Walker (jamais aussi puissant que dans ***L'inconnu du Nord-Express****) ou Kim Novak (sublime dans* ***Sueurs froides****).*

Nous ne reprendrons pas ici la carrière de Hitchcock dans sa chronologie ; d'autres l'ont très bien fait ailleurs, et c'est certainement l'une des plus connues de l'Histoire du Cinéma, quoique son époque muette et sa période britannique des années 30 aient moins été diffusées que ses productions américaines. En outre, il n'a en fait jamais abordé franchement le Fantastique, à la seule exception — flamboyante — des inoubliables ***Oiseaux****. Certes, ses intrigues policières ont été fréquemment teintées de terreur, mais sans jamais basculer dans le surnaturel qui en aurait fait des œuvres fantastiques. Chez Hitchcock, tout finit par s'expliquer rationnellement, même après qu'il ait tout mis en œuvre pour nous faire croire à ce qui, en fait, n'existe pas : Dans cette voie, ses deux chefs-d'œuvre demeurent* ***Vertigo (Sueurs froides****, 1958) où il nous tient en haleine au point de nous convaincre qu'il s'agit d'une histoire de réincarnation, tout comme le croit James Stewart à la limite de la folie en retrouvant la femme qu'il a VU MOURIR, et* ***Psycho (Psychose****, 1960) où il nous persuade de l'existence de la mère meurtrière jusqu'à ce qu'il nous en montre son cadavre momifié. Ces deux productions sont peut-être les seules qui s'apparentent au Fantastique et surtout, pour la deuxième, à l'Epouvante.*

*En fait, Hitchcock est surtout le champion du film de meurtres, ce qui ne veut pas dire du film policier, car il n'a jamais mis en scène des G-men et des gangsters, mais des gens du commun confrontés à des situations où le meurtre est omniprésent, même s'il n'est pas montré dans le film (****Soupçons, Rebecca, L'ombre d'un doute, La loi du silence****). Le sang qui coule est rarissime chez Hitchcock, qui sait éviter les outrances, ce qui ne l'empêche pas de nous mijoter les plus magistrales scènes d'assassinat, comme celle de* ***Dial M for Murder (Le crime était presque parfait****, 1954) où, raffinement suprême, c'est la supposée victime (Grace Kelly) qui tue le présumé criminel (Anthony Dawson) ou celle de* ***Psycho****, qui réussit le tour de force de ne montrer ni la nudité intégrale de Janet Leigh, ni l'impact des coups de poignard.*

Ses « vilains » ne sont pas de vulgaires bandits, ils sont au contraire très souvent des personnages d'apparence fort honorable, ce qui ne les rend que plus dangereux : Laughton dans ***Jamaïca Inn (La taverne de la Jamaïque****, 1939), Cotten dans* ***Shadow of a Doubt (L'ombre d'un doute****, 1943), Claude Rains dans* ***Notorious (Les enchaînés****, 1946) ou Ray Milland dans* ***Dial M for Murder****. Ou bien ce sont des fous, toujours d'autant plus redouta-*



... après avoir donné à l'Epouvante ses lettres de noblesse.

bles que d'extérieur très sympathiques : Robert Walker dans **Strangers on a Train (L'inconnu du Nord-Express**, 1950(, Richard Todd dans **Stage Fright (Le grand alibi**, 1949) ou Perkins dans le célèbre **Psycho**. D'autres fois, ce sont des victimes de traumatismes subis dans leur plus tendre enfance : Gregory Peck dans **Spellbound (La raison du Dr Edwards**, 1945) ou Tippi Hedren dans **Marnie (Pas de printemps pour Marnie**, 1963).

Délaissant parfois les drames particuliers plus ou moins « affaires de familles », Hitchcock s'est alors brillamment illustré dans le film d'espionnage, variante encore plus passionnante du film policier, et il en a profité pour nous offrir d'extraordinaires scènes de poursuites sur le thème particulièrement angoissant de l'homme traqué (**Les 39 marches, Correspondant 17, Cinquième colonne, La mort aux trousses**), n'hésitant pas à utiliser des cadres aussi grandioses que le Mont Rushmore ou des monuments aussi typiques que la Statue de la Liberté. Il a ainsi orchestré quelques-unes des plus belles scènes d'action, utilisant bien avant James Bond, des avions aux intentions homicides (**Les 39 marches, La mort aux trousses**). Mais son décor de prédilection est bien celui d'un train lancé à toute vitesse, huis-clos où toutes les tragédies peuvent se nouer et se dénouer (**Les 39 marches, Une femme disparaît, L'inconnu du Nord-Express, La mort aux trousses**...).

La terreur, chez Hitchcock, demeure latente, presque toujours « en veilleuse » jusqu'à ce qu'elle éclate aussi soudainement que brièvement : la tête réduite jetée aux pieds d'Ingrid Bergman dans **Under Capricorn (Les amants du Capricorne**, 1949), ou le fauteuil pivotant révélant à John Gavin et Vera Miles le corps momifié de la mère dans **Psycho**. Mais le plus souvent, le diabolique Hitchcock nous tient en haleine de façon régulière tout au long d'une action dont les péripéties s'enchaînent logiquement, chacune prenant le relais de précédente pour maintenir un degré d'angoisse constant.

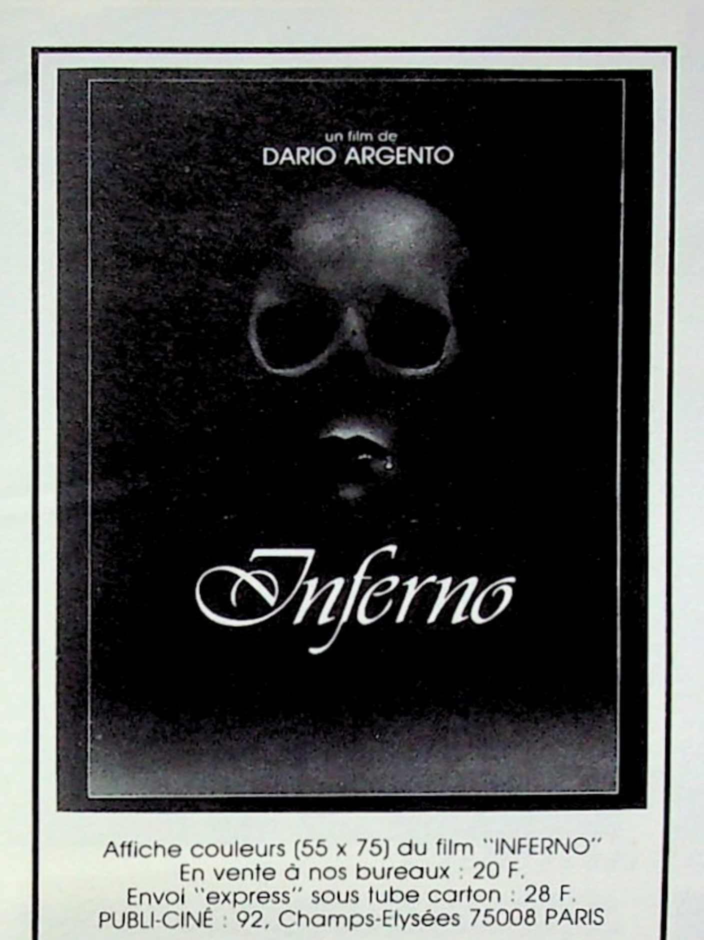
N'oublions pas l'humour, manié de main de maître par ce digne fils d'Albion, un humour à froid, illustré souvent par sa propre apparition : la publicité d'un régime amaigrissant sur le journal de **Lifeboat (Les naufragés**, 1943), le violoncelle au profil hitchcockien avec lequel il monte dans le wagon, dans **Strangers on a Train**, ou l'enfant qui mouille son genou dans **Torn Curtain (Le rideau déchiré**, 1966).

Parfois au contraire, cet humour traverse tout un film, soit par un personnage fantaisiste (Cary Grant, presque toujours), soit à travers une situation rocambolesque comme **The Trouble with Harry (Mais qui a tué Harry** ?, 1955), chef-d'œuvre d'humour noir.

Mais pour nous, au-dessus de son œuvre incomparable, trône un film extraordinaire qui lança une nouvelle mode, celle de l'invasion animale collective, thème en or, depuis, du film fantastique : **The Birds (Les oiseaux**, 1962), réalisation d'une incroyable audace, où diverses techniques inédites durent être utilisées, sujet résolument hors des sentiers battus, mais qui permit à Hitchcock de faire preuve de son sens coutumier du suspense par une alternance de séquences brutales et d'accalmies annonciatrices de prochains assauts de la gent ailée. On n'oubliera pas de si tôt la course éperdue des écoliers attaqués par les corbeaux, l'incendie du poste à essence, ou l'assaut en règle de la maison (utilisation magistrale des silences et des sons), avec en prime le combat désespéré de Tippi Hedren dans le grenier envahi par les volatiles. C'est du grand, du très grand Cinéma Fantastique.

Nous nous souviendrons que nous le devons à Sir Alfred Hitchcock, né le 13 Août 1899 à Londres, ex-sous-titreur de films muets, auteur du premier film britannique parlant (**Black-mail, Chantage**, 1929), réalisateur de 53 films dont une majorité de chefs-d'œuvre parmi lesquels un seul (**Rebecca**, 1940) détint un Oscar, à défaut du metteur en scène qui, lui n'en eut jamais (précisons que **Correspondant 17, Soupçons** et **La maison du Dr Edwards** furent aussi sélectionnés) ; auteur d'une série télévisée : **Alfred Hitchcock presents**, dont il dirigea personnellement une vingtaine de titres ; époux modèle (marié depuis 1926 à Alma Reville), anobli par la Reine d'Angleterre en Décembre 1979 et mort le 29 Avril 1980 à Hollywood après plusieurs années d'inaction forcée imposée par la maladie cardiaque qui finalement l'emporta.

P. GIRES



Affiche couleurs (55 x 75) du film "INFERNO"
En vente à nos bureaux : 20 F.
Envoi "express" sous tube carton : 28 F.
PUBLI-CINÉ : 92, Champs-Elysées 75008 PARIS



BARCLAY/MCA
PRÉSENTE
LES THÈMES DES GRANDS CLASSIQUES DU CINÉMA FANTASTIQUE ET DE SCIENCE FICTION.



LE FILS DE DRACULA
L'HOMME QUI RÉTRÉCIT
LES SURVIVANTS DE L'INFINI
LE PEUPLE DE L'ENFER
LA MAISON DE FRANKENSTEIN
LE CAUCHEMAR DE DRACULA
L'ÉTRANGE CRÉATURE DU LAC NOIR
LE MÉTÉORE DE LA NUIT
LA CRÉATURE EST PARMI NOUS
LA CHOSE SURGIE DES TÉNÈBRES
TARANTULA
LE CAUCHEMAR DE DRACULA
LA VENGEANCE DE LA CRÉATURE
LES SURVIVANTS DE L'INFINI

DISQUE 33 T MCA 410.064
CASSETTE 4 410.064



Réf. : 6



Réf. : 7



Réf. : 8



Réf. : 9



Un sadisme assez éprouvant (SHOCK, 1978)

MARIO BAVA

Le maître méconnu du cinéma fantastique italien.

Le 24 avril dernier disparaissait dans l'indifférence quasi-générale et le silence presque total de la presse celui que de nombreux adeptes du cinéma fantastique s'accordent à considérer comme l'un des maîtres du genre, celui qui allait donner au film d'angoisse à l'italienne ses lettres de noblesse.

Né à San Remo le 31 juillet 1914, Bava commence sa carrière cinématographique en 1939 comme chef opérateur dans de nombreux courts-métrages, puis, dès 1949, il travaille sur des longs-métrages. Il aborde le genre fantastique en 1956 dans **I Vampiri (Les vampires)** *de Riccardo Freda, film au demeurant assez moyen mais en partie sauvé par une splendide photographie de Bava, lequel parvenait également à imposer certaines idées personnelles au scénario (c'est lui qui, entre autres, suggéra à Freda le vieillissement progressif de Gianna Maria Canale).*

En 1960, Bava peut enfin tourner son premier film en tant que réalisateur, avec **La Maschera del Demonio (Le masque du démon)**, *dont il signe également l'image, et qui demeure, pour beaucoup, son œuvre la plus accomplie, sinon un classique du cinéma fantastique. Le film contribua en outre à révéler celle que l'on a justement surnommée « la star de l'épouvante » : Barbara Steele. Dès cette première œuvre, Bava parvenait à nous imposer son style original et imaginatif ; de somptueuses images aux décors flamboyants et à l'esthétisme baroque dans lesquels évoluent des personnages inquiétants à l'apparence attirante et repoussante à la fois, tel celui de Barbara Steele, dont le visage élégant et troublant a été mutilé à jamais par le masque aux terribles pointes d'acier enfoncées à vif dans la chair. Ce mélange antithétique d'horreur gothique et de beauté fulgurante est en fait l'essence même de l'œuvre foisonnante d'un réalisateur prodigieusement doué dont les prouesses techniques ne doivent certes pas cacher les immenses qualités de plasticien ; ce n'est d'ailleurs sans doute pas un hasard si le père de Bava était sculpteur...*

Après ces brillants débuts, Bava allait ensuite se tourner vers un genre fort prisé dans les années soixante : le péplum fantastique, qui allait lui permettre de donner libre cours à son imagination débordante. Après avoir terminé la **Battaglia di Maratona (La bataille de Marathon)**, *commencée par Jacques Tourneur, un autre maître du cinéma fantastique, Bava réalisait en 1962* **Ercole al centro della terra (Hercule contre les vampires)**, *qui sans égaler le* **Masque** *permettait au réalisateur italien de nous montrer de splendides images de grottes inquiétantes noyées de vapeurs sulfureuses dans lesquelles le héros mythologique devait affronter des créatures immondes surgies des fin-fonds des entrailles de la terre.*

Bava, décidément fort prolixe, se tourne ensuite vers le thriller d'angoisse et le film d'horreur psychologique avec quatre œuvres brillantes et splendides : **La Raggazza che ne sapeva troppo (La fille qui en savait trop**, *1963*), **Sei donne per l'assessino (Six femmes pour l'assassin)**, *où un mystérieux tueur masqué assassine les modèles d'une agence de mannequin, et, en 1964,* **La frustra e il corpo (Le corps et le fouet)** *sous le pseudonyme de John M. Old, variation éblouissante sur le thème du sadisme, du masochisme et de la nécrophilie, film aux couleurs contrastées et chatoyantes, où Christopher Lee, au visage émacié éclairé de lueurs verdâtres, revient du pays des morts pour torturer sa fiancée. Bien entendu, l'œuvre fut une fois encore injustement ignorée et méprisée par la critique.*

Sans se décourager, Bava, toujours aussi prolifique et éclectique, aborda alors la science-fiction avec **Terrore nello spazio** *en 1965, qui demeure inédit en France, de même que son* **Operazione Paura** *en 1966, puis il s'essaya à la bande dessinée fantastique avec* **Danger Diabolik** *en 1967, qui lui permettait, comme à l'accoutumée, de nous présenter de somptueux décors souterrains, résolument modernistes ici, tandis que l'intrigue aux rebondissements constants nous révélait une facette jusqu'alors ignorée du personnage : l'humoriste. Nous n'oublierons pas de si tôt cette conférence de presse d'un ministre des finances où l'assistance plonge dans une hilarité générale après l'utilisation « diabolique » de gaz du même nom.*

Les partisans les plus ardents de Bava commencèrent ensuite à craindre un tarissement de l'imagination créatrice de celui-ci, lorsqu'en 1971 il présenta son **5 bambole per la luna d'agosto (L'île de l'épouvante)** *qui est sans conteste son film le plus médiocre et le plus bacclé, avec un scénario confus à souhait. Fort heureusement, en 1973, le réalisateur fait un retour remarqué au thriller d'angoisse avec* **Ecologica del delitto (La baie sanglante)**, *au titre des plus éloquents, puisqu'au moins treize personnages sont allègrement assassinés sous nos yeux à l'arme blanche. Bava, fidèle à son habitude, fait une fois encore étalage de ses extraordinaires talents cinématographiques ; éclairages intimes et contrastés, zooms vertigineux, suspense haletant, le tout étant couronné par un gag final dont l'humour*

noir restera longtemps gravé dans nos mémoires (les deux « innocents » gamins exécutant leurs parents terrifiés).
A la suite du succès international remporté par L'**exorciste**, les distributeurs se décidèrent à sortir en 1978 **La casa dell exorcismo (La maison de l'exorcisme)**, qui n'est en fait qu'une version remaniée d'un film tourné en 1972 : **Lisa e il diavolo**. Bien que souffrant de scènes additionnelles rajoutées pour satisfaire au goût du jour (jet de bave verdâtre, cris orduriers, animaux répugnants, etc.), on retrouve, par instants, la griffe incomparable de Bava et l'atmosphère malsaine et vénéneuse omni-présente dans la plupart de ses œuvres. Une fois encore, le décor y joue un rôle primordial ; rideaux aux couleurs pesantes, végétation luxuriante et statique contrastent habilement avec une caméra sans cesse en mouvement, le tout dégageant une sensation oppressante de décomposition inéluctable et de pourriture avancée. Une décadence irrémédiable qui ne trouve son égale que dans les œuvres de Lovecraft ou de Poe.
Présenté au 7e Festival International de Paris en mars 78, **Shock** est le dernier film réalisé par Bava ; sans jamais atteindre véritablement le niveau de ses œuvres les plus connues, **Shock**, tourné dans une villa sinistre au mobilier hétéroclite, présente certaines scènes d'un sadisme assez éprouvant (les lames de rasoir dans le piano), et une fin tout à fait inattendue où Dora, l'héroïne, croyant se libérer des forces du Mal qui ont envahi la maison, s'égorge elle-même avec un cutter...
Devant l'indifférence ou l'hostilité de la critique et le peu d'intérêt des producteurs pour son œuvre, Bava allait connaître de plus en plus de difficultés à tourner de nouveaux films ; il parvenait malgré tout à faire un retour timide à l'écran en signant une partie des effets spéciaux d'**Inferno** (l'incendie final notamment) de Dario Argento, que certains considèrent déjà comme son fils spirituel.
Avec la disparition de Mario Bava, le cinéma fantastique vient sans doute de perdre un de ses génies les plus méconnus. Espérons que les distributeurs sauront enfin lui rendre justice en nous donnant l'occasion de revoir des chefs-d'œuvre comme **Le masque du démon** ou **Six femmes pour l'assassin**.
Pour terminer sur une note un peu plus optimiste, ajoutons que la relève semble déjà assurée, puisque Lamberto Bava, le propre fils du réalisateur, vient de terminer son premier film, **Macabre**, dont ceux qui l'ont déjà vu disent le plus grand bien ; alors attendons et espérons...

PHILIPPE ROSS


Une admirable vedette (Barbara Steele), un réalisateur génial : LE MASQUE DU DÉMON (1960).

BULLETIN D'ABONNEMENT

à adresser, avec le règlement correspondant à :
MÉDIA PRESSE ÉDITION
92, Champs-Élysées 75008 PARIS - Tél. : 562.75.68

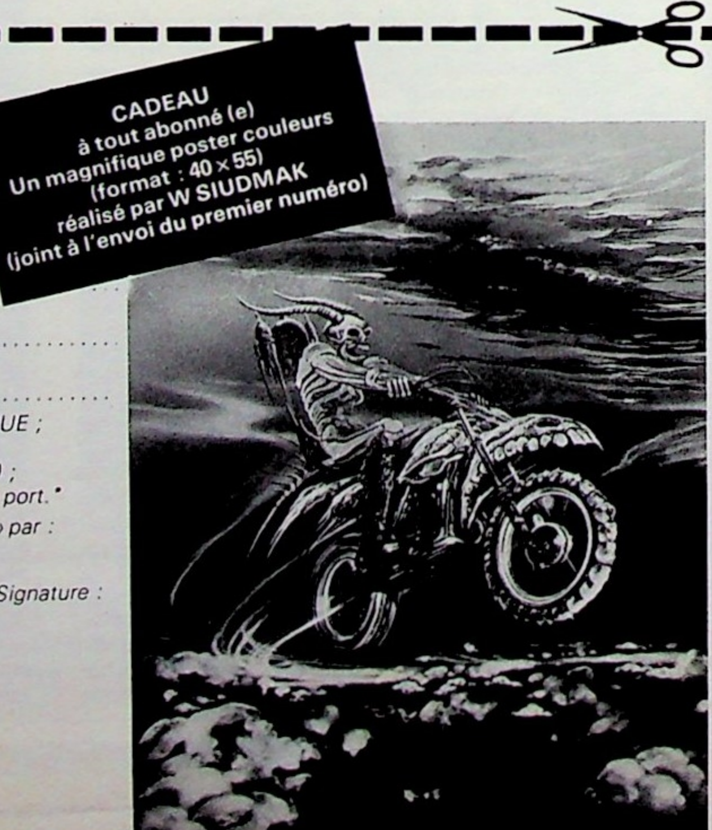
Nom de l'abonné (e)
. . . .
Adresse
. . . .
Code postal *Ville*
. . . .

Je souscris ce jour un abonnement à l'ÉCRAN FANTASTIQUE ; nouvelle série périodique,
à compter du prochain numéro (abonnement non rétroactif) ;
pour : 6 numéros au prix de **72 F** *(étranger : 80 F) franco de port.* *
Ci-joint mon règlement à l'ordre de « Média Presse Édition » par :

chèque bancaire *chèque postal* *mandat*

Signature :

CADEAU
à tout abonné (e)
Un magnifique poster couleurs
(format : 40 × 55)
réalisé par W SIUDMAK
(joint à l'envoi du premier numéro)



* pour les anciens numéros, joindre une enveloppe timbrée à votre demande svp.

Diffusion : Messageries Lyonnaises de Presse
Composition : Y Graphic, Paris 11e. Levert Imprimeur, Aubervilliers
Dépôt légal : 3e trim. 1980.


W. SIUDMAK

Sortez de la route avec nous



